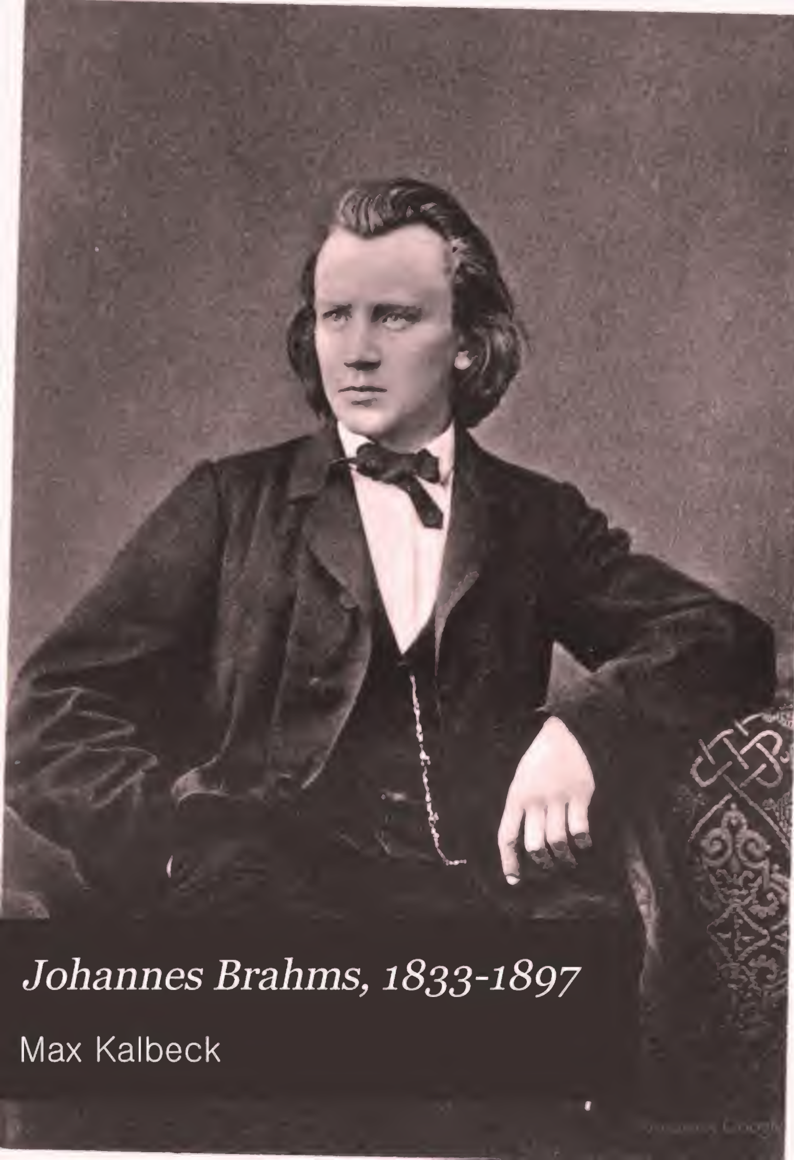
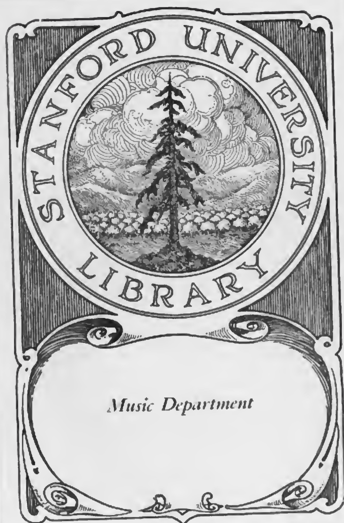


Johannes Brahms, 1833-1897

Max Kalbeck


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Music Department



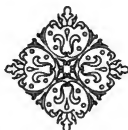
Johannes Brahms



Johannes Brahms

Max Kalbeck

Johannes Brahms



Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.
Berlin

1908

Max Kalbeck

Johannes Brahms

II

Erster Halbband

1862—1868

Zweite revidierte und vermehrte Auflage.

„Du wirst finden, ich sei etwas schroff, wie ich es sonst oft hören muß. Nach und nach kommt's über einen, als ob eine Überzeugung das einzige Positive im Leben sei." (Arnold Böcklin an Paul Heyse.)

Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.
Berlin
1908

Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig.

Den treuen Brahms-Freunden

Viktor und Olga von Miller zu Aichholz

in herzlicher Verehrung

Vorwort.

Vier Jahre sind vergangen, seit ich den ersten Teil meiner Brahms-Biographie veröffentlichte. Damals glaubte ich, den zweiten bald nachfolgen lassen und das Werk mit ihm abschließen zu können. Diese Hoffnung erwies sich in jeder Hinsicht als trügerisch. Erst nach vielfältigen Unterbrechungen konnte ich zu meiner großen Aufgabe zurückkehren.

Der vorliegende Halbband des zweiten Teiles erscheint gleichzeitig mit der zweiten Auflage des jetzt ebenfalls in Halbbände zerlegten ersten Teiles.

Wer einen Blick auf die dort aufgestellte Liste meiner „stillen Mitarbeiter" werfen mag, wird sehen, daß deren Zahl sich beinahe um das Doppelte vermehrt hat. Aus ihren dankenswerten Mitteilungen und anderen Bereicherungen der Brahms-Literatur — die von der „Deutschen Brahms-Gesellschaft" begonnenen Publikationen stehen obenan — strömte dem Biographen eine solche unverhoffte Fülle neuen Materials zu, daß die anfangs projektierten zwei Bände nicht ausreichen werden, um das Wesentliche an rechter Stelle einzuordnen und vor der Vergessenheit zu bewahren.

Was aber ist das Wesentliche? Wenn wir uns daran erinnern, mit welcher Begierde heute nach jedem noch so geringfügigen Detail gegriffen wird, das sich auf das Leben und Schaffen unserer geistigen Heroen bezieht, so wollen wir lieber den Vorwurf der Umständlichkeit als den der Achtlosigkeit ertragen, wo der Genius eines Brahms dabei in Frage kommt.

Mit dem gewaltigen Aufschwunge, den der Kultus der allmählich ins Volk dringenden Brahmsschen Musik gerade in den letzten Jahren genommen hat, steigerte sich naturgemäß auch das Interesse für die Persönlichkeit des Meisters, und diese tritt, je mehr wir von ihr erfahren, immer herrlicher hervor in den hohen Tugenden seines lauteren, untadeligen Mannescharakters. Die Kunst lehrt uns ihren Menschen, der Mensch seine Kunst immer besser verstehen, immer inniger verehren und lieben. Beide sind voneinander nicht zu trennen und verschmelzen zu der edelsten vorbildlichen Gestalt, die eine ewig fortwirkende ethische Macht bedeutet.

Wien, im Oktober 1907.

Max Kalbeck.

Inhaltsverzeichnis.

— Die Musik. — Kritik der Überlieferung. — Das Requiem als Vermächtnis eines Schumannschen Gedankens. Von Schumanns Projektenbuch ist der erste Anstoß zum Beginn des Werkes ausgegangen; der Tod der Mutter veranlaßte Brahms, es fortzusetzen und abzuschließen. — Die Handschrift. — Das Manuskriptblatt mit der Disposition des Textes. — Ergebnisse der Untersuchung. — Chronologie der einzelnen Sätze. — Korrespondenz mit Karl Reinthaler. Brahms spricht sich über die Tendenz seines Werkes aus. Evangelium Johannes 3 V. 16. — Die Aufführung im Bremer Dom am Karfreitage 1868 und ihr Publikum. Nachfeier im Ratskeller. — Wiederholung des Requiems im Konzertsaale. — Brahms reist von Hamburg nach Bonn. — Goldenes Jubiläum der Niederrheinischen Musikfeste. — Letzte Revision des Requiems für den Druck. — Komposition des Schlußchores zu „Rinaldo". — Wettbewerb der Verleger Simrock und Rieter. — Stockhausen und seine Schüler am Rhein und in der Schweiz. — Rosa Girzick und das improvisierte Konzert in Bad Neuenahr. — Vater Brahms holt den Sohn von Heidelberg zu einer Schweizerreise ab. — Der in Hamburg nachkomponierte fünfte Satz des Requiems wird von Hegar und Brahms in Zürich privatim probiert. — Rendez-vous mit Stockhausen am Brienzer See. — Erste Aufführung des vollständigen Requiems am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhause unter Reinecke. — P. Kleinerts Aufsatz in der „Neuen evangelischen Kirchenzeitung".

I.

„Es ist wahr: Dies Wien mit seinem Stefansturm, seinen schönen Frauen, seinem öffentlichen Gepränge, und wie es, von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, sich in die blühende Ebene hinstreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufsteigt, dies Wien mit all seinen Erinnerungen an die größten deutschen Meister muß der Phantasie des Musikers ein fruchtbares Erdreich sein." So schreibt Robert Schumann, der einmal nahe daran war, sich dort häuslich niederzulassen, in dem berühmten Aufsatze über Schuberts von ihm ans Licht gezogene C-dur-Symphonie. Und so präsentierte sich auch dem jungen Brahms die Stadt der Verheißung, sein „musikalisches Rom", nachdem er, vom Norden kommend, in der zweiten Septemberwoche des Jahres 1862 die Donaubrücke zum ersten Male passiert hatte. Wien machte ihm ein gar befreundliches Gesicht, und der romantische Blick auf den majestätischen Strom, die inselreichen, grünbebuschten Auen und die steil abstürzenden Felsen des Kahlengebirges mit den Zinnen Klosterneuburgs im duftigen Hintergrunde erinnerten ihn anheimelnd an Nieder-Elbe und Ober-Rhein. Noch wärmer fühlte sich der Sohn des Volkes von dem fröhlichen Gewimmel des nahen Praters angesprochen, und er betrachtete es für ein glückliches Omen, daß er auf seiner ersten Exkursion, die er vom Hotel „Zum Kronprinzen", seinem Absteigequartier, aus unternahm, an der Ecke der Jägerzeile und Novaragasse (im zweiten Stock des Hauses Nr. 39) ein passendes Zimmer mit der Aussicht auf den „Stern" und die Wipfelriesen des Praters erhielt.

In den vierundzwanzig Jahren, die seit Schumanns Wiener Aufenthalt verflossen waren, hatte sich die Stadt äußerlich nicht viel verändert. Das Wien der Sechzigerjahre war, so merklich die heutige weit ausgebreitete Weltstadt von ihm absticht, im großen und ganzen noch das trauliche, auf einen verhältnismäßig

engen Raum zusammengedrängte Wien der Kongreßzeit und stand noch so, wie Mozart, Beethoven und Schubert es verlassen hatten, wenn es auch gerade damals Anstalten traf, sich wieder einmal gründlich zu verjüngen. Schon wurde von einem Alt- und Neu-Wien gesprochen; die ehemaligen Vorstädte sollten nach und nach in städtische Bezirke übergehen. Aber, obwohl der einengende und trennende Gürtel der Basteien und Glacis mit dem Falle der Festungsmauern längst gesprengt, der Stadtgraben längst ausgefüllt worden war, so machte sich die alte strenge Grenzscheide doch auch in der neuen Ordnung noch immer fühlbar, und der Unterschied zwischen der zum ersten Bezirke erhobenen „Inneren Stadt" und den anderen acht Bezirken trat charakteristisch hervor. Wer zu einer der Straßenöffnungen, welche durch die Zerstörung der Festungstore entstanden waren, ins Freie hinausging, konnte beim Überschreiten der erst im Werden begriffenen Ringstraße noch immer glauben, in irgend eine kleine Stadt zu kommen. Jeder der äußeren Bezirke ähnelte einer solchen; jeder für sich und alle miteinander behaupteten der vornehmen Mutterstadt gegenüber als selbständig herangewachsene Kinder ihr eigentümliches Wesen, und ihre bewußte Selbständigkeit drückte sich zum Teil im Namen („Leopoldstadt", „Josefstadt") aus. Die Verschiedenheit der durch das hügelige Terrain und den Lauf der vom Wiener Waldgebirge zufließenden Gewässer bedingten Lage mag bei der Mehrzahl dieser Stadtteile frühzeitig zur Ausprägung ihrer besonderen Physiognomie beigetragen haben, und nur allmählich und in langen Zeitläuften konnten sich deren Merkmale abschleifen und verwischen.

Hier fand ein Kenner und Liebhaber deutschen Kleinbürgertums wie Brahms unerschöpflichen Stoff zu anregenden Beobachtungen. Was an der Elbe und am Rhein weit auseinander lag und nur mit Mühe zu erreichen war, schien ihm hier auf einem welt- und kunstgeschichtlich bedeutenden Erdenfleck zusammengerückt, und jeder Spaziergang, den er unternahm, verlief als bequeme Promenade durch die Jahrhunderte einer mit der Gegenwart verbundenen Vergangenheit. Wien war von jeher eine moderne Stadt, und seine Erweiterungen sind immer Verschönerungen gewesen. Von den genialen Baumeistern Karls VI., den Fischer von Erlach, Lukas von Hildebrand nnd Dominik Martinelli, deren

Schöpfungen den von Prachtbauten des Hochadels durchsetzten Häuserreihen der inneren Stadt ihr festliches Gepräge geben, läuft eine niemals völlig unterbrochene Wellenlinie der Schönheit bis zum heutigen Tage fort, und die abirrende Mode findet immer wieder auf den von jenen Bahnbrechern vorgezeichneten Weg zurück. Brahms wurde ein ausgesprochener Verehrer Fischers von Erlach. Die Karlskirche und das Hotel Munsch am Mehlmarkt gehörten zu seinen besonderen Lieblingsgebäuden, das „Kasino" auch noch deshalb, weil Mozart, der dort Subskriptionskonzerte (1786) veranstaltete, in der „Mehlgrube" sein c-moll-Konzert gespielt hat.

Derartige Stätten der Erinnerung aufzusuchen, Gnadenorte eines geheiligten Andenkens, das die Großmeister der Tonkunst mit ihrem getreuen Jünger verband und eine Art von persönlicher Beziehung zu ihren Vorfahren herstellte, ließ sich der nordische Gast eifrig angelegen sein. Ebenso pietätvoll wie Schumann, der „nach den ersten geräuschvollen Tagen" den Währinger Friedhof besuchte, um an den Gräbern Beethovens und Schuberts, jener beiden Künstler, die er „am höchsten unter den neueren Musikern verehrte", ein „Blumenopfer" niederzulegen, pilgerte Brahms dort hinaus. Seine Neigungen stimmten mit denen Schumanns überein, und die schwärmerische Vorliebe für Beethoven und Schubert trieb ihn noch weiter in der Gegend umher, die gerade im laubfärbenden Spätsommer ihre besonderen Reize entfaltete. Nicht nur im Geiste wollte er auf den Pfaden seiner Vorgänger wandeln. Es durchschauerte ihn das Gefühl ihrer Nähe, wenn er denselben Erdboden berührte, den ihre Füße gestreift, wenn er dieselben Höhen erstieg, von denen sie zur Stadt hinuntergeblickt, wenn er vielleicht an demselben Tische saß, auf den sie ihr Haupt gestützt hatten. Das persönliche Andenken an die Unsterblichen war damals frischer als heut. Noch lebten viele, die sich rühmen konnten, sie mit eigenen Augen gesehen zu haben. Die Beethoven-Häuser in Döbling und Heiligenstadt, wo der Schöpfer der „Eroica" und „Pastorale" manchen arbeitsfrohen Sommer verbrachte, die Gartenwirtschaften, in denen er oder Schubert einzukehren pflegte, sind heute ebenso bekannt, wie die Favoritwege der beiden Tondichter, auf denen sie, des Gottes voll, durch das blühende Gelände dem

nahen Gebirge zuschritten. Wer ihnen in ihre weltabgeschiedene Einsamkeit nachfolgte, mußte die „Linie" passieren.

Vor der Linie, wie der nach der letzten Türkenbelagerung von 1683 aufgeworfene äußere Festungswall genannt wurde, welcher die städtischen Bezirke von den siebenunddreißig Vororten Wiens in scharfen Zacken abgrenzte, entwickelte sich damals ein eigentümliches, freies und ungebundenes Leben. Dort endete das städtische und begann das ländliche Wien; die letzten Spuren des einen begegneten sich mit den ersten des andern, und sie trafen in jenen zahlreichen Vergnügungslokalen überein, die den Wiener an Sonn- und Feiertagen aus dem Häuschen lockten, falls er es nicht vorzog, mit Kind und Kegel das fröhliche Getümmel des Praters, des Hauptsammelplatzes aller Volksbelustigungen, zu vermehren. So lagen die vornehme Residenz, die bürgerliche Kleinstadt und das urwüchsige Dorf, welche mit der Zeit in der Millionenstadt aufgehen sollten, noch gegliedert beisammen, ein dreifacher Ring menschlichen Behagens und zugleich eine stufenweis abgeteilte Staffel des sich mit den Kulturfortschritten steigernden Genusses. Mühelos und nach Belieben konnte, wer da wollte, jeden Tag die Zustände des gemeinen Lebens wechseln und vertauschen, bald mit dem Bauern sich als Naturkind fühlen, bald mit dem „Hausherrn vom Grund" am Pfahlbürgertum kleben, bald mit dem Elegant über das Parkett gleiten, und in jedem Falle gewiß sein, sich in menschenwürdiger Gesellschaft zu bewegen. Denn in dieser einzigen Stadt, die ein Universum im kleinen bedeutet, hat noch keiner den natürlichen Boden unter den Füßen verloren. Ihre Einwohner sind und bleiben, mögen sie was immer sein und vorstellen, vor allem — Menschen. Die „Rückkehr zur Natur" braucht ihnen nicht erst gepredigt zu werden, da sie sich von der Natur nie allzuweit entfernt haben. Das fashionable Wien bringt den Sommer in den Tausenden von gartenumgebenen Landhäusern zu, die meilenweit nach Süden und Westen, bis zum Semmering und nach St. Pölten hin, auf dem Wiesen- und Waldboden zerstreut liegen. Die sanft gerundeten grünen Kuppen des Wienerwaldes aber, welche auf die mit ihren Kirchen und Palästen in der welligen Fläche prangende Stadt herniederschauen, verheißen auch dem Ärmsten den frischen Kranz des Lebens. Freie

Bergeslüfte umspielen sein Haupt, und der heitere Glanz des deutschen Südens lacht ihm in das allzeit fröhliche Herz. Dieselbe Sonne, welche die Traube an den Abhängen des Gebirges reif kocht, daß sie einen würzigen, schmackhaften Wein gibt, der das Blut warm und leichtflüssig erhält, hat auch die Sprache des Süddeutschen vor dem Erstarren und Verblassen bewahrt, und die sympathischen Laute des „Weanerischen" erscheinen in ihren Vokalen gleichsam gerötet und gebräunt.

Da die gute Mutter ihre köstlichsten Gaben den bevorzugten Kindern auf dem Präsentierteller darreichte, so wäre jeder ein ausgemachter Narr, wenn er sein Teil nicht dankbar annähme und mit Appetit verzehrte. Dem Hange zum Wohlleben, der dem Wiener eigen ist, geht der Sinn für das Schöne zur Seite, und dieses erscheint ihm am vertrautesten in der Gestalt des Anmutigen und Gefälligen. „Ich versichere Sie," schreibt der junge Mozart an seinen Vater, „daß hier ein herrlicher Ort ist und für mein Metier der beste Ort von der Welt," und ein andermal: „Was mich am meisten gefreut und verwundert hat, war das erstaunliche Silentium und mitten im Spiel das Bravoschreien." Es gibt kaum ein empfänglicheres und dankbareres Konzert- und Theaterpublikum als das wienerische. Allerdings übertrifft denn auch, was ihm von Genüssen der Kunst dargeboten wird, in der Regel alles an anderen Orten hierin Geleistete. Die beiden Hoftheater, die Oper am Kärntnertor und das kleine Schauspielhaus auf dem Michaelerplatze leuchten den übrigen Musentempeln, die ihre Bühnen in der Vorstadt aufgeschlagen haben, mit glorreichem Beispiele voran. Auch das Volksstück und die Lokalposse, bis hinunter zu den niedrigsten Erscheinungen des Brettels, verleugnen nicht den kultivierten gesunden Boden, der sie mit den vornehmen Kunstinstituten verbindet; sie heben das Gemeine durch den Witz, das Temperament und die Anmut ihrer Darsteller in eine reinere Sphäre. Wiener Kunst ist von altem Adel, und wie jeder Wiener von seinesgleichen als „Herr von" . . . angeredet wird, als ob für ihn schon mit der Geburt eine das Standesniveau erhöhende persönliche Auszeichnung verbunden wäre, so vergißt auch die Wiener Muse in ihrer saloppsten Tracht nicht den verpflichtenden Vorzug ihrer Abkunft. Ihr Wesen kennzeichnet sich dadurch als echt und

wahr, daß es, der natürlichen Entwickelung folgend, vom Sinnlichen ausgeht, zum Geistigen fortschreitet und ins Übersinnliche transszendiert. Raimunds unschuldig-tiefsinnige Zaubermärchen und Nestroys freche Possen zeigen diesen Prozeß so gut wie Grillparzers allzu menschliche Tragödien und Bauernfelds fein pointierte Lustspiele, und deren Darsteller konnten ihren Dichtern nur dann den niemals versagenden Zauber abgewinnen, wenn sie so unbekümmert und resolut wie diese ihre ernsten und heiteren Aufgaben anfaßten. Nestroy war am 25. Mai 1862 gestorben, aber der Geist des genialen Zynikers lebte fort. Im Karltheater wurden romantisch-komische Lebensbilder, Possen und Vaudevilles à la Raimund und Nestroy kultiviert. Das Theater an der Wien machte ihm mit Zauberkomödien (Haffners „Sternenjungfrau") und großen Possen unter der Ägide der Gallmeyer Konkurrenz. Im Kaitheater (Karl Treumann) florierte die Operette, im Thaliatheater das Spektakelstück, und im Josefstädter Theater, wo Fürst seine anzüglichen Couplets vortrug, das Räuberstück. Die drei erstgenannten Bühnen hatten während der Saison 1862/63 italienische Operngesellschaften zu Gaste geladen; im Kaitheater sang die Artôt, im Theater an der Wien die Tietjens, im Karltheater Adelina Patti mit Zelia Trebelli um die Wette. Hofoper und Burgtheater erlebten wieder eine ihrer vielen Blüteperioden, die dem laudator temporis acti, als welcher sich der „raunzende" Wiener mitunter gefällt, regelmäßig zur unwiderbringlich verlorenen, vielbetrauerten guten alten Zeit zusammenfließen. Im Burgtheater regierte noch der große Dramaturg Heinrich Laube, der sein weiches schlesisches Herz wie eine Edelkastanie mit spitzen Stacheln bewehrt hielt, und dessen barsche und kurz angebundene Bärbeißigkeit den Wienern einen grund-, aber nicht nutzlosen, gewaltigen Schrecken einjagte. Alle Rollenfächer waren vorzüglich mit ersten Künstlern besetzt. Shakespeares Tragödien standen im Vordergrunde des Interesses, Hebbels „Nibelungen" wurden zur Aufführung vorbereitet, und die junge Wolter hatte gerade als Hermione im „Wintermärchen" Aufsehen erregt. Neben ihr agierten die Rettich, Haizinger, Peche, Kronau, Bognar, Hebbel, Gabillon und Baudius, die im Verein mit den Sonnenthal, Anschütz, Fichtner, La Roche, Förster, Wagner, Bau-

meister, Lewinsky, Gabillon, Schöne, Beckmann und Meixner ein Musterensemble bildeten. Die Oper — das neue Haus war eben erst im Entstehen begriffen[1]) — versammelte unter dem Intendanten Salvi und den Hofkapellmeistern Esser und Dessoff ein erlesenes Personal in den Sängerinnen Dustmann, Wildauer, Krauß, Liebhart, Bettelheim und den Sängern Ander, Walter, Bignio, Mayerhofer, Beck, Draxler und Schmidt.

Welcher verwirrende Überfluß von neuen Genüssen und Eindrücken stürmte auf den Zugereisten ein! Brahms machte mit der theaterlustigen Jugend gemeinsame Sache und erklomm nach mühsam erkämpftem Einlaß im Theater den Olymp der vierten Galerie, sobald der Zettel etwas Besonderes versprach! Von der Wiener Kunstmusik war außer den in unvergleichlicher Vollendung ausgeführten Vokalmessen, welche an jedem Sonntagvormittag in der Hofkapelle gesungen wurden, noch nichts zu hören, da die Konzertsaison erst im November begann. Dafür entschädigte ihn die eigentliche Wiener Musik, welche nicht in der inneren Stadt, sondern vor der Linie mit dem jungen Wein verzapft wurde, und ihre bodenständigen, originellen und charakteristischen Weisen fesselten ihn womöglich noch stärker, als alles, was ihm später vorgesungen, gegeigt, gespielt und geblasen werden sollte. Wo immer in den weingesegneten Vororten, in Nußdorf und Grinzing, Sievering und Neustift, Dornbach und Hernals, die zwischen den Rebenhügeln gelegenen Buschenschenken ihren mit Fichtenreisern geschmückten Arm nach dem vorübergehenden Spaziergänger ausstreckten, um ihn zur Einkehr heranzuwinken, traf er ein lauschiges Versteck mit vergnügten Menschen, die auf rohgezimmerten Bänken an ebensolchen Tischen saßen, gemütlich ihr Viertel „Heurigen" tranken, schier andächtig den Volkssängern und -musikanten lauschten und, wenn der herbsüße Wein die Zungen gelöst hatte, sich wohl auch aktiv mit Singen und Jauchzen an der Musik beteiligten. Die fliegenden Kapellen, welche von Schenke zu Schenke ziehen, bis in jeder der letzte Tropfen ausgetrunken ist, bestehen gewöhnlich aus drei bis sechs Mann. Erste Violine und das „picksüße Hölzel", die Klarinette, wechseln in der

[1]) Die feierliche Grundsteinlegung fand am 20. Mai 1863 statt.

Melodie ab, zweite Violine, Zither, Gitarre, Harfe oder Harmonika sorgen für die Begleitung. Ihr Programm sind die neuesten „Gsangeln“ und „Gstanzeln“ und Tänze, aber auch ältere sentimentale Lieder, Wiener Walzer und Steyrische Ländler, mit denen sie freigebigen Liebhabern nach Verlangen aufwarten. Nur ausnahmsweise einmal verläuft sich ein gelernter Professionist in ein solches Orchester, um seine verkrachte Existenz wieder zurechtzuleimen; in der Regel werden die Kosten der Unterhaltung von Leuten bestritten, die niemals geordneten Musikunterricht genossen haben. Und doch sind Meister ihrer Kunst dabei und Erfinder, die manchen professionellen Komponisten ausstechen, wenn sie von ihrer eigenen Poesie und Musik etwas zum Besten geben. Fast alle aber haben soviel Sinn für Rhythmus und Harmonie im Leibe, daß sie weder aus dem Takte kommen, noch unrein spielen oder falsche Bässe nehmen. Hier strömen die Quellen, aus denen die Lanner und Strauß geschöpft, hier empfing auch Franz Schubert, der genialste und vielseitigste Repräsentant der Wiener Tonmuse, der die Quintessenz des Wienerisch-Musikalischen abgezogen und in kristallklare Kunstformen gegossen hat, viele seiner fruchtbarsten Inspirationen. Nicht übersehen werden darf, daß gleich der Wiener Rasse auch die Wiener Musik ein Mischprodukt ist. Die fremden Nationen, welche an den Grenzen der Ostmark Jahrhunderte hindurch unter Krieg und Frieden mit den Deutschen in innigem Wechselverkehr standen, führten ihnen musikalische Elemente zu, die sich vortrefflich amalgamieren ließen. So berührten sich der Melodienreichtum des feurigen Italieners und die Modulationsfähigkeit des weichen Slaven mit dem rhythmischen Gefühl des selbstbewußten Magyaren, um vom Formensinn des bildsamen Deutschen zu einer unauflöslichen idealen Einheit verschmolzen zu werden. Die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens, die, obwohl sie alle drei keine geborenen Wiener waren, doch ihre besten Anregungen von Wien erhielten, zeugen davon.

Brahms, der allezeit ein eifriger, fast leidenschaftlicher Anhänger der Wiener Volksmusik blieb, war erstaunt über die ganz unglaubliche Fülle von Talent, die er von den untersten Schichten der Bevölkerung an bis hinauf zu den höheren Gesellschaftskreisen verbreitet fand, und er begriff die oft beklagte, auch ihm in der Folge schmerzlich

nahegehende Tatsache, samt ihren Ursachen und Wirkungen, daß ein so verschwenderisch begabtes Volk seine ihm innewohnende ursprüngliche Produktivität aller von außen hergeleiteten fremden Bildung vorzieht. Der Durchschnittswiener, dem das Wirts- und Kaffeehaus den politischen und geselligen Verkehr, der Journalismus die Literatur, der Volkssänger den Künstler ersetzt, hat kein besonders lebhaftes Bedürfnis nach höheren geistigen Genüssen, die mühsam erworben, teuer erkauft und gründlich verarbeitet werden müssen, wenn sie ihren Zweck erreichen sollen.

„Weithin Musik, wie wenn im Baum
Der Vögel Chor erwachte,
Man spricht nicht, denkt wohl etwa kaum
Und fühlt das Halbgedachte."

Ob dies ein Segen für das Volk ist, wollen wir nicht untersuchen, daß es aber einen Gewinn für den fremden produzierenden Künstler bedeutet, hat noch jeder von ihnen an sich erfahren, der Charakter genug besaß, um seine Persönlichkeit im „Capua der Geister" siegreich zu behaupten. Grillparzers „Abschied von Wien" richtet seinen Mahn- und Warnruf an Schwächere als an einen Brahms. Wohl schlugen die Sirenenklänge der Kaiserstadt berückend an sein Ohr, aber sie betörten und verführten ihn nicht. Er war von Hause aus so stark in sich gefestigt und durch seine frühen leidvollen Erfahrungen so abgehärtet, daß er den auf ihn eindringenden Lockrufen das süßeste Echo in seiner Brust erwecken und mit ihnen spielen konnte, ohne ihrem Zauber zu erliegen. Mochte er zuweilen noch so tief in den Strudel des großstädtischen Lebens hinabtauchen, als der tüchtige, wohlgeübte Schwimmer, der er war, fand er bald immer wieder Oberwasser und lachte der glücklich entronnenen Gefahren am gesicherten Ufer.[1])

[1]) Später, in den siebziger Jahren einmal, frischte Brahms in eigener Weise die Erinnerung an Hamburger Jugenderlebnisse auf, indem er in einem Wiener „Beisel", wo er mit mehreren Freunden seinen Tisch hatte, zum Tanze aufspielte. Als er gewohnheitsgemäß eines Abends hinkam, fand er den Saal ausgeräumt und zu einem Balle hergerichtet. Eine der „feschesten" Wiener Lokalsängerinnen gab dort ihre Gesellschaft. Brahms wollte wieder weggehen, aber der Wirt lief ihm nach und sagte, das Fräulein habe eigens angeordnet, daß sein Tisch respektiert werde; es sei daher für ihn und die anderen Herren am alten Platze aufgedeckt. Da das Mißgeschick wollte, daß

Vom Prater waren die Exkursionen des neuen Ankömmlings ausgegangen, und in den Prater liefen sie immer wieder zurück Mit der Zeit wurde ihm die von Kaiser Josef seinen lieben Wienern eröffnete Erholungsstätte ein unentbehrliches Bedürfnis, und besonders in den letzten Jahren seines Lebens hielt sich Brahms ganze Tage lang, vom anbrechenden Morgen bis zum sinkenden Abend, dort auf, verschob wohl auch dem Prater zuliebe seine Sommerreisen und nahm immer schweren Herzens Abschied von dem Jagdrevier seiner guten Laune. Er frühstückte in der „Krieau", aß beim „Braunen Hirschen", im „Schweizerhause" oder beim „Eisvogel" zu Mittag, trank seinen Kaffee im Garten, wo das Damenorchester aufspielte, und saß bis spät in die Nacht in der „Csárda" bei den Zigeunern. Sämtliche Wirte, Schaubudenbesitzer, Gaukler, Karussellltreiber, Akrobaten, Hutschenschleuderer, Marktschreier, Salamimänner, Weckenweiber, Händler und Hausierer kannten ihn. Besonders waren die Kinder hinter ihm her, für die er die Taschen voll Kreuzer und Süßigkeiten hatte. Nie war er mitteilsamer, liebenswürdiger und umgänglicher als bei solchen Gelegenheiten. Durchreisenden Bekannten einen Begriff von der Wiener Gemütlichkeit zu geben und sich dabei an dem aufrichtigen oder geheuchelten Erstaunen des deutschen Fremdlings zu weiden, der ihm beschämt und neidisch zugestehen mußte, daß die Wiener Leute das „scharmanteste Volk" seien und Wien die schönste Stadt der Welt — erfüllte ihn mit lebhafter Genugtuung. (Was ihn freilich durchaus nicht hinderte, die Wiener selbst fürchterlich abzukanzeln und ihnen deutsche Musterstädte als unerreichbares gutes Beispiel vor Augen zu rücken!) Im Prater ging dem Sänger des deutschen Volksliedes das Herz auf, flossen ihm die Lippen vom Lobe Wiens über. „Hier ist des Volkes wahrer Himmel, hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!" konnte er mit Faust ausrufen. Wenn er aus den einsamen Partien des wilden Praters von produktiven Morgenspaziergängen, beladen mit

der Klavierspieler in letzter Stunde erkrankte, ein Ersatzmann aber nicht aufzutreiben war, so bedankte sich Brahms für die ihm widerfahrene Rücksicht, indem er sich an den Flügel setzte und so viele Walzer, Polkas, Quadrillen und Galopps zum besten gab, wie von ihm verlangt wurden.

seiner „Tracht unsterblicher Gedanken“, in den Wurstlprater zurückkehrte, wurde er mit den Fröhlichen erst recht froh und überbot die Ausgelassensten an Ausgelassenheit. Man denke sich den Autor des Deutschen Requiems und des Parzengesanges bei den Klängen einer Trompetenleier den riesigen Chinesen des Calafatischen Karussells umkreisen, oder stelle sich ihn vor, wie er der Primgeigerin des Damenorchesters für einen seiner „Ungrischen“ dankt, unter Hutschwenken die Rutschbahn hinunterfährt, der ihm nachlaufenden Kinderschar „Zuckerln“ zuwirft und, auf jedem Knie ein Buberl und Maderl, dem glorreichen Kampf zwischen Hanswurst und Teufel beiwohnt! Aber man vergesse dabei nicht, daß Brahms auch der Verfasser der flotten Wiener Walzer, der „Liebes“- und „Zigeunerlieder“ und des wienerischen G-dur-Quintetts ist, das mit dem C-dur-Quintett Schuberts auf das glücklichste rivalisiert! . . .

Nachdem Brahms die ersten Tage seines Wiener Aufenthaltes dazu benutzt hatte, sich in Stadt und Land gehörig umzutun, ging er daran, die wenigen Bekannten, von denen er in Wien wußte, aufzusuchen. Natürlich erweiterte sich der Kreis seiner Bekanntschaften sehr schnell, da jeder, den er kennen lernte, der Mittelpunkt eines neuen Kreises war, so daß bei der entgegenkommenden Wiener Gastlichkeit seine Verbindungen sich bald ins Unabsehbare verzweigten. Einer der ersten Besuche galt seiner Freundin Bertha, die ihm 1859 als Schülerin Graedeners und Mitglied seines Hamburger Frauenchors nahe getreten war. Er überraschte sie, von der er seit ihrem Abschied von Hamburg nichts gehört hatte, bei einer angenehmen Arbeit. Sie schrieb gerade die Adressen für die Versendung zu ihrer Verlobungsanzeige und mußte sich den Scherz, er habe doch gebeten, sie möge auf ihn warten, da er ganz gewiß kommen werde, gefallen lassen. Von Vater Porubszky herzlich bewillkommnet, befreundete sich Brahms auch mit Fräulein Berthas Bräutigam, Herrn Arthur Faber, und an manchem Abend erscholl das musikalische Pfarrhaus in der Dorotheergasse noch anhaltender als sonst von Gesang und Spiel. Zu seiner Freude erfuhr Brahms, daß Karl Graedener, der durch die Vermittlung des frei- und kunstsinnigen Pastors die Organistenstelle an der evangelischen Kirche in Wien erhalten hatte, sich auch in seine Professur am Konservatorium der Gesellschaft

der Musikfreunde einzuleben beginne, und überzeugte sich schon am nächsten Tage von dem zunehmenden Wohlstande seines alten Freundes und Landsmannes.[1]) Bei ihm traf er am 15. September mit Julie von Asten zusammen, an deren Mutter er von Klara Schumann empfohlen worden war.

Frau Schmuttermayer v. Asten bewohnte mit ihren drei talentvollen Töchtern Marie, Julie und Anna ein geräumiges Quartier im „Gundelhof" auf der Brandstätte, einem historisch merkwürdigen uralten Wiener Hause. Klara Schumann kehrte dort ein, so oft sie in Wien konzertierte, und Julie wurde bei dieser Gelegenheit ihre Schülerin. Nun nahm sich Brahms der jungen Dame und ihrer weiteren musikalischen Ausbildung an, kam mehrere Male in der Woche zum Musizieren und schwelgte dabei in dem „schönen" Wiener Kaffee, den Frau v. Asten besonders fein zu bereiten wußte. Auf eine Äußerung von Brahms hin, daß er in Wien doch seinen Hamburger Frauenchor vermisse, veranlaßten Julie und ihre Schwester Anna,[2]) mehrere Damen vom Singverein zu regelmäßigen Chorübungen unter Brahms' Leitung im Gundelhof zusammmenzukommen. Es war eine Eliteschar von musikalischer Intelligenz und klangvollen Stimmen — lauter Solostimmen, die sich zum Teil auch als solche in Konzerten hören ließen. Karoline Bettelheim, Ottilie Hauer, Marie Geisler und Frau Anna Franz, geborene Wittgenstein, gehörten dazu. Von ihnen spannen sich Fäden zu neuen Beziehungen hinüber. Mit Frau Franz und deren ausgebreiteter Verwandtschaft, wie mit Ottilie Hauer, der Tochter des Fabriksarztes in Öd bei Gutenstein (später Frau Dr. Ebner), mit Marie Geisler, die Brahms' Schülerin wurde, ehe sie sich mit dem Kulturhistoriker und Philosophen Professor Dr. Karl Grün verheiratete, auch mit Karoline Bettelheim, der Schülerin Karl Goldmarks und nachmals berühmten dramatischen Sängerin, blieb Brahms fortan

---

[1]) Der knorrige, wenig umgängliche Mann glaubte trotzdem nicht nach Wien zu passen und ging schon 1865 wieder nach Hamburg zurück.

[2]) Frau Anna Schultzen-Asten, Schülerin der Viardot, folgte 1874 ihrer Schwester Julie, die ihr Ende der Sechzigerjahre nach Berlin vorangegangen war, als Gesangslehrerin an der Hochschule dorthin nach.

durch dauernde Freundschaft verbunden. Von Julie v. Asten wurde ihm endlich auch jene Künstlerin zugeführt, die berufen war, seine Lieder dem Wiener Publikum ins Herz zu singen: Frau Marie Wilt, eine in jeder Hinsicht außerordentliche Erscheinung. Ihr umfangreicher, mächtiger Sopran stellte alles in Schatten, was sich neben ihm hören ließ, und wirkte überwältigend wie eine elementare Kraft. Die zügellose, urmusikalische Natur der Wilt gebändigt und veredelt zu haben, war das Verdienst ihres treuen Beraters und Lehrers Dr. Josef Gänsbacher. Ein vielseitig gebildeter und tätiger Mann, absolvierter Jurist und Advokaturskonzipist, trat er als Musiker von Passion und Beruf in die Fußstapfen seines berühmten Vaters, des tirolischen Freiheitskämpfers von 1813 und Domkapellmeisters bei Sankt Stephan (1823 bis 1844) und kam als Sänger, Violoncellist, Klavierspieler, Liederkomponist und Musikpädagoge zu allgemeinem Ansehen. In ihm, dem enthusiasmierten Bewunderer seiner Kunst, lernte Brahms das Prachtexemplar eines besonderen Menschenschlages kennen und lieben, den Abkommen südtirolischer Latinogermanen, dessen ausdrucksvoller, edel profilierter Charakterkopf das Modell zu einem Walther von der Vogelweide abgeben konnte.[1]) Gänsbacher, der später Professor am Wiener Konservatorium wurde, war schon damals eine in der musikalischen Welt Wiens beliebte und geachtete Persönlichkeit und sollte im Laufe des folgenden Jahres Veranlassung finden, Brahms in ungeahnter Weise zu fördern.

Einen nicht minder warmen Verehrer hatte sich Brahms bereits von Düsseldorf und Hamburg her erworben in der Person J. P. Gotthards. Dieser, ein Schüler Simon Sechters, der als

[1]) Im Sommer 1866 schreibt Brahms aus Baden-Baden an eine Schülerin Gänsbachers, Fräulein Nelly Lumpe, spätere Frau Professor Chrobak: „Es lebt sich auch so schön in Ihrer Kaiserstadt, die Menschen sind schöner als anderswo, wobei ich denn, da ich Ihnen schreibe, alle Ursache habe, an Ihren verehrten Lehrer zu denken. Übrigens teile ich Ihnen mit, daß ich diesem, Ihrem beneideten Lehrer, einigermaßen ähnlicher werde. Es gibt aber soviel schöne Dinge, in denen ich ihm zu folgen bestrebt sein dürfte, daß es wohl ein Rätsel ist, worin es mir denn mit einigem Erfolg gelingt!" Die Lösung des Rätsels ist: Brahms hatte sich zum erstenmal einen Ferienbart wachsen lassen.

Violin- und Violaspieler vielfach in Privatkonzerten und Quartetten mitwirkte, war 1858 in Gustav Lewys Musikalienhandlung als Geschäftsführer eingetreten und hatte dort die beste Gelegenheit gehabt, die ersten Werke des von Schumann angekündigten neuen Messias zu studieren. Er teilte sie einem Zirkel gleichgesinnter Freunde mit, dem außer Gänsbacher die Musiker Sigmund Bachrich, J. N. Dunkl, Karl Goldmark, Louis Lackenbacher, Adolf Müller junior, Karl Nawratil, Gustav Nottebohm und Julius Epstein angehörten. 1861 war Gotthard zu Spina übergegangen, und auf sein Betreiben hatte sich eine Gesellschaft von jungen Leuten, die im Gasthaus zum „Lothringer" am Kohlmarkte zusammenkamen, als „Wiener kaufmännischer Gesangverein" konstituiert, der 1862 ein Konzert zum Besten des Schubert-Denkmals gab und für den August desselben Jahres ein Musikfest unter Gotthards Leitung[1]) plante. Das Programm sollte einige Novitäten bringen, und der Dirigent wandte sich brieflich an Brahms in Hamburg mit der Bitte um einen Chor. Brahms antwortete, daß er noch nicht daran gedacht habe, Lieder für Männerchor „zusammenzusuchen", daß also auch das Chorlied „Geleit", von welchem Gotthard erfahren hatte, bis zum August schwerlich gedruckt werden würde, schickte ihm aber auf wiederholtes Drängen das Verlangte. Sein undatierter, im Frühsommer 1862 in Hamburg geschriebener Brief verdient deshalb besondere Beachtung, weil er beweist, daß von den fünf Liedern für vierstimmigen Männerchor, die erst 1867 als op. 41 bei Rieter-Biedermann erschienen, das dritte, eben jenes „Geleit", im Sommer 1862 schon komponiert war. Auch die übrigen vier mögen um dieselbe Zeit (1861—62) in Hamburg entstanden sein. Alle fünf, bis auf das altdeutsche „Ich schwing' mein Horn ins Jammertal", das, zuerst vierstimmig für den Chor der Hamburger Frauen geschrieben, nach op. 41 noch einmal in op. 43 als Lied für eine Singstimme erscheint, sind auf Texte von patriotischen Soldatenliedern gesetzt, die aus Karl Lemckes „Liedern und Gedichten"

---

[1]) Derselbe „Kaufmännische Gesangverein" war es auch, der am 22. Mai 1863 Richard Wagner zu dessen fünfzigstem Geburtstage in seiner Penzinger Villa einen Fackelzug brachte.

herrühren. Brahms brauchte die in ihrer musikalischen Behandlung nahe mit einander verwandten Kompositionen nur aus seinen Papieren „zusammenzusuchen", um sie dem Verleger als gangbares Heft zu überreichen. Sein Mangel an Geschäftssinn erklärt es, daß er dies erst nach den Kriegen mit Dänemark und Österreich getan hat. 1861 waren Lemckes Gedichte bei Hofmann & Campe in Hamburg als das Neueste vom Jahre erschienen. In den singbaren, frischen Weisen, die Brahms zu den Soldatenliedern erfand, hätten sie als Ausdruck der Zeitstimmung schnell ihr Glück gemacht. Damals sang man begeistert: „Schwarz-Rot-Gold ist das Panier!" und träumte von der Einigung aller deutschen Stämme unter Österreichs Führung, dem alten Ideale der Burschenschaft. Der Bruderkrieg zwischen Preußen und Österreich schlug dem Volke so tiefe und schmerzliche Wunden, daß auch nach der Schlacht bei Königgrätz und der Gründung des Norddeutschen Bundes in Deutschland noch viele mit der neuen, in ihren Zielen schwer erkennbaren Umgestaltung der politischen Verhältnisse keineswegs einverstanden waren. In seiner Vaterstadt bekam Brahms die anzüglichsten nnd beleidigendsten Satiren auf König Wilhelm und dessen Ratgeber Bismarck zu hören — wurden doch beide sogar auf der Bühne des Hamburger Theaters als „Aujust Lehmann" und „Fritze Fischmarkt" dem allgemeinen Gelächter preisgegeben! — und daß Brahms noch 1867 als eifernder „Großdeutscher" den Entscheidungskrieg für ein nationales Unglück hielt, bekräftigte er symbolisch, indem er seinen schwarzrotgoldenen Soldatenliedern den altertümlichen, madrigalartigen Trauerchor „Ich schwing' mein Horn ins Jammertal" [1]) voranstellte. Von

[1]) „Das Lied ist 1511 von dem jungen Herzog Ulrich von Württemberg gedichtet. Er liebte die schöne Markgräfin Elisabeth von Brandenburg, mußte jedoch aus politischen Gründen von ihr lassen, um sich mit der bayrischen Prinzeß Sabine, der man Schönheit nicht eben nachrühmen konnte, zu vermählen." (G. Ophüls „Brahms-Texte".) Vor 1866 lag eine verkehrte symbolische Anwendung des Liebesliedes nahe, welche von der Geschichte richtig gestellt und aufgehoben wurde. Sowohl die freie Hansestadt und Republik Hamburg, die es 1863 mit dem Augustenburger hielt, wie deren kurzsichtiger Sohn söhnten sich mit Kaiser und Reich aus, und der begeisterte Sänger des „Triumphliedes" und der „Fest- und Gedenksprüche" wollte dann nicht höher schwören als bei Kaiser Wilhelm und dem großen

dem Refrain „Mein Jagen ist verloren", der als Schlußkadenz wie in Heinrich Isaaks „Innsbruck, ich muß dich lassen" klagend hinausgezogen wird, fällt ein trübes, gebrochenes Licht auf das Ganze. Aber die hellen Farben der bald marschmäßig, bald frei nach dem wechselnden Schlag des kampffroh pochenden Herzens bewegten Soldatenlieder lassen sich nicht dämpfen; ihre populären Weisen und gesunden Harmonien erquicken jedes Ohr.

Wem sie durchaus nicht eingehen wollten, das waren die ehrenwerten Mitglieder des „Wiener kaufmännischen Gesangvereins". An der eigentümlichen Betonung in Nr. 2: „Freiwillige her!" werden sie sich schwerlich gestoßen haben. Dennoch verweigerten sie dem alten Soldaten von Nr. 3 die ersten und letzten Ehren, protestierten unisono gegen das „Geleit", und Gotthard legte in Folge dessen, in seinem Brahms gekränkt, die Direktion nieder. Dafür vermittelte er dann bei Spina den Verlag des Psalms op. 27 und der Duette op. 28 und überbrachte dem hocherfreuten Komponisten, dem gerade das Geld ausgegangen war, neunzig Taler in Silber. Diesen und anderen Verdiensten hatte es Gotthard zu verdanken, daß er zu der Tafelrunde von „Professoren"[1]) gezogen wurde, die sich während der sechsziger Jahre um Brahms versammelte, im Hinterstübchen des Herrn Vater — so hieß der Wirt eines bescheidenen, in einer engen Seitengasse der inneren Stadt gelegenen Speisehauses. Der Name gab natürlich willkommenen Anlaß zu allerlei Witzen, und es stand den losen Zechbrüdern wohl an, wenn sie sich auf Sohnespflichten oder auf das vierte Gebot beriefen. Sie ehrten den „Vater" und entschuldigten sich: „Es tut mir leid, aber dieser Abend gehört dem Vater." Der Maler Canon und der Bassist Förchtgott (berühmt als Sänger Loewescher Balladen) gehörten ebenfalls zur Gesellschaft.

---

eisernen Kanzler. 1867 war es Brahms erwünscht, daß die Männerchöre in der Schweiz erschienen, weil er, wie er an den Verleger Rieter-Biedermann schreibt, das Werk nicht gern durch den Titel (Verlagsort) preußisch oder österreichisch machen wollte.

[1]) Unter den „Professoren" befanden sich der Violinist Josef König, der witzige Hornist Richard Lewy, ein lebendiger Anekdotenschatz, der Komponist Rufinatscha, der Violoncellist Heinrich Röver und die Geigenmacher Fischer und Lemböck.

Beim „Vater" sprach auch Julius Epstein vor, damals einer der ersten Pianisten Wiens, der alle Jahre vor ausverkauftem Saale sein Konzert gab. Ein Mozart- und Beethoven-Spieler par excellence, durfte er sich rühmen, aus einem einzigen, beliebig aus der Mitte einer Mozartschen oder Beethovenschen Sonate herausgegriffenen Takte sofort das Werk zu erkennen, in welches die paar Noten hineingehörten. Er hatte die Brahmsschen Klavierkompositionen zuerst bei Bertha Porubszky gesehen, und diese war es auch, die Brahms veranlaßte, Epstein aufzusuchen. Beide verfehlten einander, bis Brahms seinen Verehrer endlich zu Hause traf. Wie erstaunte Epstein, als ein schmächtiger, blonder, zarter Mensch, den er für einen Schulgehilfen hielt, schüchtern bei ihm eintrat und mit leiser Stimme errötend zu ihm sagte: „Ich heiße Brahms"! Epstein hörte Brahms Klavier spielen und war hingerissen von diesem unvergleichlichen, ganz genialen Spiel, von dem er einen so tiefen, entschiedenen und charakteristischen Eindruck empfing, wie von keinem anderen vor- und nachher.[1]) Auch Gotthard stimmt damit überein, wenn er sagt: „Wer nicht Brahms bei sich zu Hause, sozusagen in Hemdärmeln, losgelöst von allem gesellschaftlichen Zwange gehört hat, weiß nicht, was er als Pianist zu leisten im Stande war. Sein Spiel, großzügig wie kaum eines der anderen großen Berufsspieler, hat sich fest in meinem Gedächtnis eingeprägt." Brahms sagte Epstein, er habe zwei Klavierquartette aus Hamburg mitgebracht, „auf die er etwas halte" (g-moll und A-dur). Als Epstein ihn fragte, ob er sie nicht einmal in einem größeren Saale probieren wollte, erwiderte Brahms: „Nein, lieber in Ihrer kleinen, gemütlichen Wohnung." Daraufhin eilte Epstein zu Hellmesberger und lud das Quartett nebst Gänsbacher, Gotthard u. a. zum Frühstück ein.

Es war eine bedeutungsvolle, folgenreiche Zusammenkunft, die im Oktober 1862 bei Epstein stattfand. Der Zufall hat hier ein wenig Vorsehung gespielt und Musikgeschichte gemacht. Epstein wohnte in der Schulerstraße, unweit des Stefansplatzes, No. 853 (heute No. 8) im Camesinaschen Hause. In diesem Hause hat Mozart drei der fruchtbarsten und glücklichsten Jahre seines kurzen

[1]) Seine eigenen Worte.

Lebens zugebracht, von 1784—1787. „Figaros Hochzeit", die „Maurerische Trauermusik", das d-moll-Konzert und die c-moll-Phantasie sind zwischen den düsteren Mauern geschaffen worden. Hier war es, wo Wolfgang Amadeus seinem von Salzburg zu Besuch gekommenen Vater in Gegenwart Haydns die drei diesem gewidmeten Streichquartette vorspielen half, und Haydn ausrief: „Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten Komponisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört." Hier dürfte es ferner gewesen sein, daß der sechzehnjährige Beethoven den Meister, bei dem er in die Lehre gehen wollte, mit seiner Phantasie über ein ihm von Mozart gegebenes Thema in Erstaunen setzte, und dieser, den Finger auf dem Munde, den im Nebenzimmer plaudernden Freunden Stillschweigen gebot, mit den Worten: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!" Und in dem nämlichen Hause der Verkündigung und Erfüllung war es nun auch, wo Hellmesberger nachdem er das g-moll-Quartett mit Brahms vom Blatte gespielt, und der Enthusiasmus der Spieler wie der Zuhörer sich von Satz zu Satz gesteigert hatte, um nach dem feurigen Schlußrondo alla Zingarese in lauten Jubel auszubrechen, erhitzt und erregt die Violine aufs Bett warf, den Komponisten in die Arme schloß, küßte und zu der Gesellschaft sagte: „Das ist der Erbe Beethovens!" [1]) Später, als Hellmesberger sich zu den Gegnern des „Erben Beethovens" schlug, die sich offen und insgeheim zahlreich

---

[1]) In den achtziger Jahren trafen wir uns öfters nach Abendkonzerten im Gasthof „Zum grünen Anker", dessen italienische Küche Brahms in der Erinnerung an seine Romfahrten liebte, und gingen dann regelmäßig in das vis-à-vis vom Camesinaschen Hause gelegene Café Scheuchenstuel. Brahms, der mich auf die ihm selbst erst nachträglich zur Kenntnis gekommene Bedeutung des merkwürdigen Hauses, soweit sie Haydn, Mozart und Beethoven anging, aufmerksam machte, blieb jedesmal beim Austritt aus dem Café davor stehen und blickte eine Weile andächtig zu den hohen dunklen Fenstern hinauf, um dann mit einem tiefen Seufzer weiterzugehen. Er erzählte mir auch, daß er den Eigentümer von Nr. 8 bewegen wollte, eine Gedenktafel über der Tür anzubringen: „Hier komponierte Mozart 1786 seinen Figaro", worauf jener ihn mit der Bemerkung abfertigte, es käme ohnedies schon Gesindel genug zu ihm herein. — Das Haus hat seine Tafel inzwischen erhalten.

erhoben, sobald Brahms erst in Wien ansässig geworden war, ließ er sich nicht gern an jenen Vorfall erinnern und behauptete, „bei Epstein zu viel kroatischen Wein getrunken zu haben“.

Josef Hellmesberger, der zweite Sohn des Violinmeisters Georg und in der Musikerdynastie Hellmesberger der hervorragendste Träger seines berühmten Namens, konnte für ein Musterbeispiel des genialen Wiener Musikers gelten. Auf seinem Instrument ein Virtuose ersten Ranges, war er doch, im Gegensatze zu Joachim, eher eine leicht bewegliche, in vielen Farben schillernde Natur als ein fest in sich geschlossener künstlerischer Charakter. Abhängig von der Inspiration des Augenblickes und am hinreißendsten, wenn er seinen momentanen Eingebungen folgte, durfte er sich Freiheiten herausnehmen, die man keinem anderen verziehen hätte, und selbst das Gewaltsame erschreckte bei ihm nicht, weil er ihm den blendenden Schein einer überraschenden, ganz à propos zu Tage geförderten Notwendigkeit zu geben wußte. Als Solist wie als Primgeiger seines von ihm mit souveräner Oberhoheit beherrschten Streichquartetts, das von 1845 an beinahe ein halbes Jahrhundert hindurch florierte, sprang er oft ziemlich eigenmächtig und willkürlich mit den Meisterwerken der Klassiker um, wenn er auch nicht so weit ging wie Liszt, der sich eines Virtuoseneffektes wegen Änderungen und Entstellungen des authentischen Textes zu Schulden kommen ließ. Sein Spiel hatte den heißen Atem, den unruhigen Puls menschlicher Leidenschaft, seine Geige den überirdischen Ton einer Engelsstimme. Gewisse lyrische Partien in Beethovens letzten Quartetten, um deren Popularisierung sich Hellmesberger große Verdienste erwarb, wie den Variationensatz des Es-dur-Quartetts, das „Dankgebet eines Genesenen“, die Kavatine aus op. 130, ferner das Violinsolo im Benedictus der Beethovenschen missa solemnis, oder auch Schuberts Kammermusik von Hellmesberger zu hören, war ein unvergleichlicher Genuß und bleibt für den Glücklichen, der ihn gehabt, ein unverlierbarer Schatz der Erinnerung.

Brahms, sofort von dem jovialen, witzigen und schlagfertigen Wiener eingenommen, wußte die Ehre nach Gebühr zu schätzen, die ihm Hellmesberger erzeigte, der, auf das Manuskript des g-moll-Quartetts deutend, sagte: „Das müssen Sie an meinem

ersten Quartettabende spielen!" Das Zusammenspiel mit dem großen Geiger und dessen Genossen F. Dobyhal (Bratsche) und H. Röver (Violoncell), zu denen im Streichquartett Matth. Durst als zweite Violine hinzutrat, hatte ihm keine geringe Meinung von der schnellen Auffassung und der Gewandtheit der Wiener Musiker beigebracht, und er willigte freudig ein.[1]) Am 16. November 1862, einem Sonntag, erschien Brahms zum ersten Male vor dem Wiener Publikum, und zwar gleich vor dessen höchstem Areopag. Die Hellmesbergerschen Quartettproduktionen, die in Zwischenräumen von vierzehn Tagen an acht Sonntag-Nachmittagen der Saison von 5 bis 7 Uhr stattfanden, versammelten im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde unter den Tuchlauben immer eine Menge von Kennern und Liebhabern, welche kein Plätzchen unbesetzt ließ und den Vorträgen mit andächtiger Aufmerksamkeit lauschte. Vielen war schon vorher die zierliche Jünglingsgestalt mit dem blonden, blauäugigen Johanneskopfe aufgefallen, die überall zu sehen war, wo sich auf musikalischem Gebiet etwas Besonderes ereignete.[2]) Und seit Anfang November hatte so mancher Tag sein musikalisches Ereignis gehabt.

Anfang November begannen die „Philharmonischen Konzerte" ihren ersten Zyklus, dem, seit Otto Dessoff (1860) die Leitung des von Otto Nicolai geschaffenen, von Karl Eckert konsolidierten Instituts übernommen hatte, immer ein zweiter Zyklus von vier Konzerten angegliedert wurde, so daß sich, wie noch heute, die acht statutenmäßigen Philharmonischen Konzerte über die ganze Saison verteilten. Auch sie bedeuteten eine musikalische Sonntagsfeier, und das Publikum strömte zur Mittagsstunde nach beendigter Messe, bei welcher die Hofmusiker beschäftigt waren, in hellen Scharen dem Kärntnertortheater zu, dessen Inneres sich bei dieser Gelegenheit immer in einen Konzertsaal verwandelte. Ihren Weltruf haben die Wiener Philharmonischen Konzerte in

---

[1]) L. A. Zellners „Blätter für Musik" avisierten die Mitwirkung des Komponisten im Quartett Hellmesberger am 12. Oktober, zugleich auch schon die in den Gesellschaftskonzerten bevorstehende Aufführung seiner D-dur-Serenade.

[2]) „Ich gäbe was drum," schreibt Joachim aus London, „die großen Augen der Wiener (und Wienerinnen namentlich) über Johannes zu sehen."

erster Linie Otto Dessoff und dessen energischer, zielbewußter Direktion zu verdanken. Der anfangs mit Mißtrauen betrachtete und bespöttelte „kühle“ Norddeutsche wußte dem oft allzu fahrigen und disziplinlosen Wesen der Orchestermusiker, von denen sich jeder mit Recht als Künstler fühlte, das erforderliche Gegengewicht zu geben, so daß sie sich, des stetig wachsenden Erfolges froh, seiner Führerschaft immer williger unterordneten. „Eines hatten Dessoffs Vorgänger ihm aufgespart: Versäumtes in der Wahl der aufzuführenden Werke nachzuholen, sowie auch jüngere Kräfte zu berücksichtigen. Das Unternehmen gewann unter ihm so sehr an Bedeutung durch künstlerische Zusammenstellung der Programme, gediegene Ausführung, Anerkennung und Zuspruch von Seite des Publikums, daß mit seinem Eintritt gleichsam ein neuer Abschnitt in der Geschichte dieser Gesellschaft beginnt.“ [1]) Aus dem vielversprechenden Konservatoriumsschüler, dem Brahms 1853 in Leipzig zuerst begegnete, war ein gründlich gebildeter, ausgezeichneter Musiker, aus dem strebsamen Jüngling ein ganzer, ihm an praktischer Erfahrung überlegener Mann geworden. Bei Dessoff ist der um zwei Jahre ältere Brahms noch einmal in die Schule gegangen. Nicht daß er, wie Felix Mottl, Arthur Nikisch, Wilhelm Gericke, Ernst Schuch, Richard v. Perger, Heinrich v. Herzogenberg u. a. Unterricht bei ihm genossen hätte: der unerschütterliche, seiner Sache völlig sichere Leiter großer Chor- und Orchestermassen, welcher wie die Inkorporation des „Vollkommenen Kapellmeisters“ in Oper und Konzert ihm leibhaftig vor Augen stand, blieb fortan sein Muster. Ihm lernte der ehemalige Taktschläger der Detmolder Akademie und des Hamburger Frauenchors, wie der zukünftige Dirigent der Wiener Singakademie und der Gesellschaftskonzerte so manchen Kunstgriff, so manches Zunftgeheimnis ab, das ihm auf theoretischem Wege nimmermehr zugekommen wäre. [2]) Brahms schloß sich eng an Dessoff an, der seit 1861 in glücklicher Ehe mit Frau

---

[1]) C. F. Pohl, Festschrift, verfaßt zur Feier des fünfundzwanzigjährigen ununterbrochenen Bestandes der im Jahre 1842 gegründeten Philharmonischen Konzerte in Wien. 1885.

[2]) Da es nicht allgemein bekannt ist, daß es zwei Sänger waren, denen Dessoff im Frühjahr 1860 seine Berufung nach Wien zu verdanken hatte, so seien hier Theodor Wachtel und Johann Nepomuk Beck genannt.

Friederike, der Tochter des Düsseldorfer Theaterdirektors Georg Meisinger, lebte, einer für die Kunst begeisterten, anmutigen und frohsinnigen musikalischen Dame, welche in den Rezepten der Küche ebenso genau Bescheid wußte wie in den Partituren ihres Mannes. Kein Wunder, daß Brahms bald ein häufiger Gast des Dessoffschen Hauses wurde. So oft und so lange er in Wien war, lag bis zu Dessoffs Übersiedelung nach Karlsruhe (1875) nach den Sonntagskonzerten stets das Kuvert für ihn gedeckt auf dem einfachen, aber schmackhaften Mittagstische.

In jenem Philharmonischen Konzerte vom 2. November 1862 lernte Brahms das Hofopernorchester und das Wiener Publikum von ihrer Glanzseite kennen. Das waren keine gewöhnlichen, aus allen Gegenden der Windrose zusammengefegten Mietstruppen, die ihren Drill- und Exerziermeister in Verlegenheit setzen, das war eine gleichgeborene, auserlesene, edle Künstlerschar, für die ein Wink des inspirierten Führers genügte, um sie zum Höchsten anzuspornen, war das „Orchester von Poeten“, welches Berlioz für ein Beethovensches Adagio begehrte. Ihr wunderbares Zusammenspiel, der weiche, leuchtende und erwärmende Glanz ihrer Instrumente berauschten das Ohr des Zuhörers, die Individualisierung und zarte Beseelung der gleichsam persönlich hervortretenden melodischen Solostimmen sprachen wie mit überirdischen Zungen zu seinem Geiste.[1]) So schön hatte Brahms weder die Ouvertüren zu Glucks „Iphigenie“ (mit dem Wagnerschen Schlusse) und Schumanns „Genoveva“, noch Mendelsohns a-moll-Symphonie jemals zuvor gehört, und er fand es begreiflich, daß das Andante der Symphonie von dem in stürmischen Jubel ausbrechenden Auditorium da capo begehrt wurde. Wie Mozart schreibt, daß es ihm in Salzburg immer zumute gewesen sei, als ob er den hölzernen Sesseln und Tischen etwas vormusiziere, so mochte auch er schaudernd an das verstockte, zugeknöpfte Hamburger Publikum zurückdenken, das nur in ganz außerordentlichen Fällen einmal aus sich herausging. Wer ihm damals gesagt hätte, daß der

---

[1]) Als Dessoff 1875 Brahms seine Absicht, nach Karlsruhe zu gehen, mitteilte, erwiderte ihm dieser: „Wenn Sie sich andere Ohren für Ihr Orchester anschaffen können, so haben Sie recht in allem“.

junge feurige Gustav Walter, der die Tenor-Arie aus Mozarts „Entführung“ mit ergreifender Innigkeit sang, dereinst der überzeugte und beredte Interpret seiner Lieder sein würde! Ähnliche, ihn überraschende und erfreuende Vorgänge wiederholten sich in dem großen Händel-Konzerte, mit dem die Gesellschaft der Musikfreunde am 9. November ihr goldenes Jubiläum feierte, wenn er sich auch wunderte, daß die Festaufführung des „Messias“ für Wien als die erste vollständige[1]) angekündigt wurde, und aus ihrer Art hervorging, daß weder die Mitwirkenden noch der Dirigent (Johann Herbeck) die richtige Fühlung mit ihrem Gegenstande und dem gewaltigen Sänger des Messias hatten. Aber auch hier: welcher edle Vollklang von Chor- und Orchestermassen, welches kostbare Material, welche Musikfreude und welcher Enthusiasmus! Der Kaiser, umgeben von den Mitgliedern seines Hauses und an der Seite seiner holdseligen, jungen Gemahlin, wurde beim Eintritt in die Loge mit Fanfaren und jubelndem Zuruf begrüßt,[2]) Anschütz sprach einen von Josef Weilen gedichteten Prolog, und der festlich beleuchtete große Redoutensaal der Hofburg bildete den stilvollen Prunkrahmen zu dem prächtigen Gesamtbilde. Eine Probe verfeinerter Wiener Gemütlichkeit bekam Brahms an dem Gesellschaftsabende zu verkosten, der dem Festkonzert auf dem Fuße folgte und sämtliche Mitwirkende nebst deren Angehörigen und Bekannten beim „Sperl“ in der Leopoldstadt zum Tanze vereinte. Da ging es hoch her, und Johann Strauß schlug mit dem Fiedelbogen seiner Zaubergeige den Takt dazu.

Um wieder auf den 16. November 1862 und das erste Auftreten Brahms' bei Hellmesberger zurückzukommen, so stimmen die Berichte der Ohrenzeugen darin überein, daß die Persönlichkeit und das Klavierspiel des fremden Künstlers dem Publikum besser gefielen als das neue Werk, das er aus dem Manuskript vortrug. „Mit jener Bonhommie empfangen, die das Wiener Publikum fremden,

[1]) Das war sie übrigens nicht einmal, da mehrere Nummern, darunter unbegreiflicherweise auch der hochdramatische Chor „Er trauete Gott“ weggelassen wurden. Vgl. Hanslick, „Aus dem Konzertsaal“ (Ausg. von 1870) p. 250.

[2]) Anwesend waren außer dem kaiserlichen Paare die Kaiserin-Witwe Karolina Augusta, Erzherzog Franz Karl, Erzherzogin Sophie, die Minister Plener, Schmerling, Wickenburg und Bürgermeister Zelinka.

talentvollen Künstlern gegenüber immer an den Tag legt, wurde Herr Brahms am Schlusse durch öftere Hervorrufe ausgezeichnet." (Zellner a. a. O.) Den meisten Anklang und den stärksten Beifall fand das ungarisierende Finale des Quartetts, und es schadete nichts, daß dem Violoncellisten dabei der Steg umschlug und zersprang, im Gegenteil, man freute sich, den „feschen" Csardas, dessen Passagen der Komponist so hurtig über die Saiten rollen ließ, wieder von vorn zu hören. Die Kritik wußte mehr zu tadeln als zu loben. Die melodische Erfindung des Werkes, schreibt die „Deutsche Musikzeitung", sei nicht bedeutend, die Haltung des Ganzen monoton, es fehle an den erforderlichen Gegensätzen, während wieder der allzu realistische Zigeunertanz schroff und unmotiviert von den vorhergehenden Sätzen absteche, in denen sich „der schwärmerische deutsche Jüngling par excellence" offenbare usw. usw. Noch abfälliger äußerte sich L. A. Zellner, der seit 1855 seine viel gelesenen „Blätter für Musik" herausgab: „Öde, Sturm, Graus, Frost, Vernichtung, Trostlosigkeit sind die Vorstellungen, welche diese, von keinem lichten oder milden Strahl auch nur auf Augenblicke erleuchteten und durchwärmten Nachtbilder hervorrufen." Hanslick, auf dessen Urteil in der „Presse" ganz Wien zu warten pflegte, schwieg sich über das g moll-Quartett gründlich aus. Er mochte auf eine persönliche Einladung des Komponisten gerechnet haben, und da diese ausblieb, ebenfalls ausgeblieben sein. Tatsache ist, daß Brahms, der, wie er sagte, „ein viel zu bescheidener Jüngling" war, um die flüchtige Bekanntschaft vom Niederrheinischen Musikfeste des Jahres 1855 für sich auszunutzen, dem Obergewaltigen der Kritik erst zeigen wollte, was zu leisten er fähig sei, ehe er den Vielbeschäftigten mit seinem Besuche behelligte. Hanslick aber mußte nach den Antezedentien über die vermeintliche Nichtachtung des jungen Mannes verstimmt sein. Doch holte er das Versäumte ein, nachdem Brahms sich in einem eigenen Konzerte dem Publikum als Tondichter und Virtuose vorgeführt hatte.[1]) — Besuche bei Simon Sechter, dem berühmten Theoretiker, und seinem großen Landsmanne, dem Dichter Friedrich Hebbel, trugen ihm wertvolle Erinnerungsblätter ein. Hebbel, der bereits krän-

[1]) „Presse" vom 3. Dezember 1862.

kelte (er starb am 13. Dezember 1863), verehrte ihm das schöne Distichon:

„Perlen hast du gesät, auf einmal beginnt es zu hageln,
Und man erblickt sie nicht mehr; hoff auf die Sonne, sie kommt!"

Schon zehn Tage vor seinem Auftreten bei Hellmesberger schreibt Brahms an Joachim, der zum Kummer des Freundes, des leidigen Broterwerbes wegen,[1]) wieder auf längere Zeit nach England gegangen war, er würde von allen Seiten gedrängt und getrieben, selbst ein Konzert zu geben, und fügt lakonisch hinzu: „Am Ende geschieht's wirklich." Es war durchaus gegen seine Grundsätze und Absichten, und er hätte sich wohl kaum zu einem so „abenteuerlichen Wagnis" entschlossen, wenn er nicht, halb gegen seinen Willen, dazu gezwungen worden wäre. Hinter seinem Rücken mietete der gute Epstein, der sein Lebenlang immer unterwegs war, um irgend einem Nebenmenschen einen Liebesdienst zu erweisen, für den 29. November den Musikvereinssaal, nachdem er sich der Mitwirkung des Hellmesbergerschen Quartetts versichert hatte. Brahms mußte also wohl oder übel daran. Auf dem Programm standen das A-dur-Quartett und die Händel-Variationen; außerdem spielte der Konzertgeber Bachs Orgel-Tokkata in F und Schumanns C-dur-Phantasie op. 17, ein Stück, das, unglaublicherweise, in Wien noch niemals öffentlich vorgetragen worden war, auch von Klara Schumann nicht. Dazwischen sangen Frau Franziska Passy-Cornet, seine alte Hamburger Gönnerin, die seit Jahren Professorin am Wiener Konservatorium geworden war, und Herr E. Förchtgott einige Lieder und Balladen. Das Konzert hatte zwar keinen durchschlagenden, immerhin aber einen, mit jeder Nummer sich steigernden warmen Erfolg. Wiederum war es der Pianist, nicht der Tondichter, der die Zuhörer gefangen nahm. Zwar nötigte das großartige Variationen-

---

[1]) In seinem Mißmut über Joachims Konzertreisen eifert Brahms: „Wer nun überhaupt Geld verdienen will, ist doch wohl des Teufels ganz und gar. Da weiß ich gar nichts weiter zu fragen und zu sagen. Daß man mit einiger Mühe gewissen Ekel vor Gewissem überwindet, kann ich nicht begreifen, ich brächt's mit allem möglichen nicht fertig". (Brief vom Oktober 1862.)

werk, dessen Schlußfuge, wie Selmar Bagge berichtet, Brahms in einem Tempo nahm, das selbst dem mit der Sache Vertrauten es schwierig machte, zu folgen, den Musikern Respekt und Bewunderung ab, desto weniger aber konnten sie sich mit dem A-dur-Quartett befreunden. Nur Bagge trat dafür ein, nannte es eine „durchweg verständliche, fein und interessant gearbeitete, liebenswürdige Komposition“ und unterzog das Werk dann noch von Leipzig aus, wohin er Ende 1862 übersiedelte, in der fortan bei Breitkopf & Härtel unter seiner Redaktion wieder erscheinenden „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ einer eingehenden Würdigung.[1]) Ebendort fand später (1865) Bagges abfälliges Urteil über das g-moll-Quartett (mit seiner Einwilligung) durch Deiters die gehörige Korrektur. Ihm, dem ehemaligen Organisten an der evangelischen Kirche in Wien, hatte besonders der geniale Vortrag der Bachschen Orgel-Tokkata imponiert, die Brahms mit seinen zehn Fingern besser herausbrachte als andere mit Händen und Füßen, wobei er dem Klavier einen „eigentümlichen orgelmäßigen gleichen Klang“ entlockte.[2]) „Es ging alles klangvoll, mit großer

---

[1]) „Allgemeine Musikalische Zeitung“, Neue Folge I, p. 626 f. Dieser Kritik war im Juli desselben Jahres eine an treffenden Bemerkungen reiche Studie Bagges über Johannes Brahms vorangegangen (p. 463 ff.), in welcher er mit Recht rühmen durfte, daß die bis 1862 von ihm redigierte (Wiener) „Deutsche Musikzeitung“ den jungen Komponisten, „der nach dem überschwänglichen Urteile Schumanns ganz und gar dem entgegengesetzten Spruche des Publikums zu verfallen in Gefahr war, zuerst wieder mit aller Wärme echter Teilnahme der Musikwelt empfohlen hatte“.

[2]) Brahms nannte die Tokkata „die himmlische Drehorgel“. So berichtet Johanna Graßl von Rechten, die Tochter des Wiener Juristen und Universitätsprofessors. Ihr, der Schwägerin Karl Nawratils, verdanken wir noch folgende interessante Mitteilung: „Als Brahms 1862 im Musikvereinssaal unter den Tuchlauben konzertierte, suchten wir, Mutter und Tochter, ihn in seiner Wohnung in der Novaragasse auf, um ihn um seinen Unterricht zu bitten. In den nächsten Tagen schon präsentierte er sich in unserem Hause: ein blutjung aussehender, schlanker, rosiger, blonder Mann von äußerst anmutiger Art und großer Schüchternheit. So sprach er z. B. nicht zur Person, sondern „zum Bild“ derselben im gegenüberhängenden Spiegel. Bald besuchte er unser Haus sehr häufig, meist Sonntag abends. In der Woche war er sehr fleißig, der Geselligkeit gehörte bloß der Sonntag. Da war er häufig in übermütigster Laune. Oft spielte er stundenlang, besonders pracht-

Ökonomie der Steigerungen, aber auch mit breit ausgelegtem Ton bei den Hauptstellen vor sich." Die Tokkata, wie überhaupt alle Bachschen Orgel- und Klavierwerke, zeigten Brahms auf der Höhe seiner virtuosen Meisterschaft. L. A. Zellner schrieb: „Um Brahms als Klavierspieler richtig zu würdigen, muß man sich auf seinen Standpunkt stellen. Er gehört nicht zu jenen, die ein Stück jahrelang üben, um es mit vollendeter Glätte und auf den äußersten Effekt zugespitzt hinzustellen. Er hat vielleicht keines der Stücke die er spielte, so recht, wie man zu sagen pflegt, in den Fingern. Allein er hat sie alle im Kopfe. Er spielt Euch, wenn Ihr wollt, den ganzen Bach, den ganzen Beethoven, Schubert, Schumann daher. Und wenn da hin und wieder eine Note danebengeht, oder eine Nuance minder prononciert, eine Passage minder glatt zum Vorschein kommt, was liegt daran? Spielt er doch nicht Klavier, um Klavier, sondern um den Komponisten zu spielen! Und das kann er, dazu verfügt er über die ausreichendste Technik. Andere, die es nicht können, mögen am Mechanischen tifteln und feilen; von Brahms verlangt man so etwas gar nicht." Dieses wohlwollende Urteil hinderte Brahms nicht, sich abfällig über die „historischen Konzerte" und die Arrangements älterer Musikwerke auszusprechen, mit denen der einflußreiche, den Dilettantismus begönnernde Harmonium-Virtuose auch bei Hofe aufwartete. Zellner bearbeitete alles mögliche für das aus der älteren Physharmonika entstandene Liebhaberinstrument, das er, mit eigenen Verbesserungen versehen, frisch in die Mode gebracht hatte. In seinen Konzerten lösten altdeutsche Schlachtgesänge, ritterliche Minne- und bürgerliche Meisterlieder, Pachelbelsche Orgelphantasien, Zachausche Choraltrios, Menuette und Adagios aus klassischen Kammermusikstücken, Suiten und Konzerten einander ab, und er fand kein Arg darin, sich dafür in seiner eigenen Zeitung zu loben, indem er über jede seiner bunt zusammengewürfelten, die Künstlerschaft Wiens

---

voll die Bachschen Orgelfugen. Da durfte sich niemand regen, keine Tür öffnen, sonst kam er aus dem Kontext. Die F-dur-Tokkata brauste auf — gewaltig! Das nannte er: die himmlische Drehorgel! — Eines Abends war er beim Nachtessen verdrießlich und einsilbig. Später darüber befragt, antwortete er: „Wie konnte ich guter Laune sein, wenn der rechts in E-dur, der links in e-moll spricht!"

stark in Kontribution setzenden Aufführungen ausführliche Referate befreundeter Kollegen in extenso zitierte. Brahms schlug es kurzweg ab, in diesen Konzerten mitzuwirken, und übersah, daß sie doch auch ihr Gutes hatten, insofern, als sie auf ihre Weise das Interesse für historische Musik förderten. Damit zog er sich eine Gegnerschaft zu, die um so gefährlicher wurde, je weniger offen sie in der Folge hervortrat, nachdem Zellner erst Professor der Harmonielehre und Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde geworden war; Zellner verschanzte sich in den Mauern des Konservatoriums mit Gleichgesinnten (abtrünnigen Freunden und eifersüchtigen Nebenbuhlern), um gegen den Verhaßten zu intrigieren.[1])

Brahms selbst war mit dem Erfolge seines Konzertes sehr zufrieden. Am 30. November schreibt er darüber nach Hause:[2])

„Liebe Eltern,

Ich hatte gestern große Freude, mein Konzert ist ganz trefflich abgelaufen, viel schöner, als ich hoffte.

Nachdem das Quartett recht wohlwollend aufgenommen war, habe ich als Klavierspieler außerordentlich gefallen. Jede Nummer hatte den reichsten Beifall, ich glaube, es war ordentlich Enthusiasmus im Saal.

Jetzt könnte ich freilich ganz gut Konzerte machen, aber an Lust fehlt mir's, denn es nimmt mich für die Zeit zu sehr ein, so daß ich zu nichts anderem kommen kann. Ich soll bei diesem Konzert auf die Kosten gekommen sein, im übrigen war natürlich der Saal mit Freibilletten gefüllt.

Ich habe so frei gespielt, als säße ich zu Haus mit Freunden, und durch dies Publikum wird man freilich ganz anders angeregt als von unserm.

Die Aufmerksamkeit solltet Ihr sehn und den Beifall hören und sehen!

---

[1]) Nach dem Vortrage des A-dur-Quartetts wird ebendort Brahms der überflüssige schulmeisterliche Rat erteilt, sich durch Übungen im drei- und vierstimmigen Satze noch weiter zu vervollkommnen!

[2]) Der Brief ist in Faksimile-Reproduktion zuerst bei Reimann („Johannes Brahms") abgedruckt.

Übrigens will ich noch sagen, daß Herr Bagge wohl der einzige war, der über mein Quartett so absprechend schreibt, die übrigen Tageblätter lobten mich damals sehr.[1])

Ich bin sehr vergnügt, daß ich das Konzert gegeben habe.

Nun seid Ihr Eure Gäste wohl wieder los, und da findet sich auch wohl eine Minute Zeit, mir zu schreiben?

Teilt Herrn Marxsen diesen Brief mit und auch, daß Bösendorfer vor Neujahr keinen Flügel schicken könnte, da sie zu viel für Konzerte gebraucht werden.

Soll ich mich nun um einen andern für ihn bekümmern, ich erwarte Ordre.

Grädener ging es neulich in seinem Konzert, was Publikum und Kritik betrifft, sehr schlecht. Er wurde in den Blättern furchtbar bearbeitet.[2]) Meine Serenade wird andern Sonntag, wie ich denke, aufgeführt.

In meinem Konzert gestern wollte ich Gesangsachen von mir aufführen, was mir furchtbar viel Lauferei und Unangenehmes machte, das ist ein Hauptgrund, weshalb ich endlich Ruhe will.

Am Mittwoch habt Ihr zusammen gesessen beim Eierpunsch? Schreibt mir davon und überhaupt was.

Die hiesigen Verleger, namentlich Spina und Lewy, drängen mich seit dem Quartett um Sachen, indes gefällt mir in Norddeutschland manches besser, und sonderlich die Verleger, und fürs erste entbehre ich lieber die paar Louisdors, die diese vielleicht mehr zahlen würden.

Kommt Avé öfter zu Euch, hat er Euch was Besonderes von Stockhausen erzählt?[3])

Wie steht's mit dem photographierten Mädchen-Quartett, bekomme ich's nicht?[4])

---

[1]) Bezieht sich auf das bei Hellmesberger gespielte g-moll-Quartett.

[2]) Karl Grädener hatte am 20. November mit Epstein, Förchtgott und dem Quartett Hellmesberger in einer Soiree eigene Kompositionen aufgeführt.

[3]) Über Stockhausen durchschwirrten damals verschiedene Gerüchte die musikalische Welt, u. a. hieß es, er solle als Leiter einer Hofopernschule nach Wien berufen werden.

[4]) Das Gruppenbild der Schwestern Betty und Marie Völckers, Marie Reuter und Laura Garbe in Hamburg. Vgl. I, 440 f.

Und NB. Jedesmal vergesse ich's beim Schreiben zu fragen, ob denn Fritz [1]) jetzt ganz und gar gesund ist? Und ist er denn recht fleißig? Er sollte darauf los studieren, daß er nächsten Winter Triosoireen in Hamburg geben kann, ich wollte ihm sehr an die Hand gehn. Nur muß er fleißig üben und sich umschauen in der Musik.

Schreibt bald und habt lieb

Euern Johannes.

Herrn Marxsen herzliche Grüße und vergeßt nicht wegen Bösendorfer."

Unter den Berufenen, die ihr Votum für und wider den Hamburger Künstler abgaben, steht Eduard Hanslick mit seinem wohlwollenden, besonnenen und vorsichtigen Urteil obenan. Hanslick führte seit 1855 das Musikreferat bei der „Presse", der damals angesehensten, von den ausgezeichnetsten Schriftstellern des In- und Auslandes bedienten Wiener Tageszeitung, und bekleidete seit kurzem auch eine außerordentliche, eigens für ihn geschaffene Professur der Geschichte und Ästhetik der Musik an der Wiener Universität. Er hatte diese Stellung nicht seiner epochemachenden kleinen Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" allein zu verdanken, die, oft wieder aufgelegt und in fast alle lebenden Sprachen übersetzt, seinen Namen über die Welt verbreitete, [2]) sondern noch mehr

[1]) Fritz Brahms, der Bruder des Tondichters.

[2]) Einen „Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst" hat Hanslick die Abhandlung „Vom Musikalisch-Schönen" genannt und damit schon den polemischen Charakter seiner Untersuchung angedeutet. Seine Schrift ist eine Streitschrift für die Kunst, nicht bloß für die Musik, sondern auch für deren redende und bildende Schwestern. Hanslicks Absicht, den dreisten und willkürlichen Übergriffen der „Poesie-Musiker", den lächerlichen Prätensionen der „symphonischen Dichter" einen Riegel vorzuschieben, zwang den Verfasser zu einer Einseitigkeit, die er in seinen übrigen Schriften selbst nicht aufrecht erhalten konnte. Jede Tendenz verleitet zu Über- oder Untertreibungen, und für eine solche allzu beengende und einschränkende Restriktion halten wir das „arabeskenartige Spiel mit Tönen, das lediglich durch melodische, rhythmische und harmonische Bewegung und Gestaltung die Phantasie angenehm errege und nur nebenbei durch Ideenassoziation auf die Empfindung wirke", als auf welches Hanslick die Musik zurückführen will. (Die Formulierung der Hanslickschen Lehre stammt von Bernhard Scholz, und wir akzeptieren sie ihrer Kürze wegen.) Denn kein noch so gefälliges, sinnreiches und nach ge-

den Verdiensten, die er sich als Tagesschriftsteller um die ästhetische Erziehung der Öffentlichkeit erwarb. In Wiener akademischen Kreisen war man weniger exklusiv und rigoros als auf mancher kleinen deutschen Universität, wo schon die Erteilung der venia legendi von allerlei unumgänglichen Vorbedingungen abhängt und eine Fakultät die andere eifersüchtig überwacht. Auch blickte der Fachgelehrte hier nicht hochmütig auf den Zeitungsschreiber herab. Der Wert des Schriftstellers wurde weder nach Masse, Gewicht und Format seiner Arbeiten, noch nach der Dauer und Mühe des Studiums abgeschätzt, die er darauf verwendet, und es war sowohl dem Professor erlaubt, ein geistreicher Journalist zu sein, wie es dem Journalisten unter Umständen ermöglicht wurde, ein langweiliger Professor zu werden. Für das Feuilleton und speziell für das Musikfeuilleton war Hanslick geradezu eine bahnbrechende Erscheinung. Keiner verstand es besser, das Publikum zu belehren, indem er es unterhielt, über so subtile und ungreifbar in der Luft zerrinnende Dinge, wie es die Werke und Vorträge der Tonkünstler sind. Er schob dem Leser seine Meinung gewandt und unauffällig unter; der freundlich Getäuschte nahm sie gläubig für die eigene und fühlte sich überrascht und geschmeichelt, den feinhörigen, geschmackvollen Kritiker auf seiner Seite zu wissen. Der enge Raum bedingt die knappe Form der Darstellung; er zwingt den Feuilletonisten, sich zusammenzufassen, mit wenig Worten viel zu sagen, und verleitet ihn zum häufigeren Gebrauche von Antithesen, Paradoxen, Wortspielen, epigrammatischen Wendungen und Pointen. Solche Behelfe des witzigen Kritikers, die, wenn sie wirken sollen, außer dem Talent des Spruchdichters eine fast dramatische Fähigkeit der Disposition voraussetzen, erfordern die strengste Selbstzucht, die schärfste Überwachung, die gewissenhafteste Ökonomie. Skribler, welche, um zu blenden und zu verblüffen, auf Geist ausgehen, besitzen gewöhnlich keinen oder sehen

wissen geistigen Normen geregeltes Tonspiel wäre imstande, die erschütternden seelischen Wirkungen der vom Reizenden bis zum Erhabenen alle Stufen der ästhetischen Empfindung durchlaufenden Tonkunst zu erklären. Hanslicks „Revision“ verlangt nach einer Superrevision, und diese wäre die Sache eines philosophisch geschulten klaren Kopfes, der die Frage „Hat die Musik einen Inhalt?“ nicht einzig vom Parteistandpunkte aus beantwortete.

sich gerade da von ihm verlassen, wo sie ihn am nötigsten hätten. Andere wieder verfallen durch dieselbe Sucht, Aufsehen zu erregen, einer unerträglichen monotonen Manier und bezahlen ihre Augenblickserfolge mit der niederschlagenden Erkenntnis ihrer ephemeren Wirkung. Ihnen gegenüber verdient Hanslick als Muster gerühmt zu werden. In seinen Aufsätzen steht jeder Satz an der richtigen Stelle, die Gedanken drängen und überstürzen sich nicht, Prägnanz und Klarheit des Ausdrucks wetteifern mit dessen Anmut und Natürlichkeit. Der eigentümliche Stil seiner Schreibweise, welcher ein adäquater Ausdruck seiner Persönlichkeit ist, artet niemals zur Manier aus und behält die unvergängliche Frische der ersten Konzeption. Seine Feuilletons sind gleichsam die zerstreuten Blätter eines Buches; das erste atmet denselben Geist, bekennt sich zu derselben Gesinnung des Verfassers wie das letzte, und sie brauchten nur gesammelt und gebunden zu werden, um ein gehaltvolles, interessantes und historisch wichtiges Werk zu repräsentieren.[1]) Hanslick war nicht der Liebediener der Öffentlichkeit, sondern ihr Führer, und wenn sich das Publikum einmal, von den großsprecherischen und anmaßenden Verheißungen anderer betrogen, von ihm abwandte, so kehrte es aus der führerlosen Konfusion und Irre bald wieder reuig zurück zu dem Altmeister der Kritik, dessen offenkundige, menschliche Schwächen noch immer liebenswürdiger sind als die unmenschlich geschraubten und verschrobenen Forcen seiner inferioren, einander überlärmenden Widersacher. Was Hanslick in allen Fällen die unanfechtbare Überlegenheit seiner hervorragenden Position sicherte, war neben seiner vornehmen Gesinnung und der heiteren Ruhe seines beweglichen Geistes die konzentrierte Kraft seiner Darstellung. Der Künstler in ihm durfte sich zu der Höhe derjenigen erheben, über welche er urteilte, auch wenn sie vermöge ihrer mächtigeren Phantasie Größeres und Belangreicheres schufen: auf *seinem* Schaffensgebiete stand er ihnen gleich.

---

[1]) Unter dem Generaltitel „Die moderne Oper“ in neun Abteilungen von 1875—1900 erschienen, schließen sich die Sammlungen seiner musikalischen Aufsätze an seine „Geschichte des Konzertwesens in Wien“ und die Schilderungen „Aus dem Konzertsaal“ an. Anderthalb Jahrhunderte der Musik sind in diesen Schriften so eingehend behandelt, daß keine irgendwie hervorragende Erscheinung darin fehlt.

In seinem Urteile über Brahms ist Hanslick lange zurückhaltend gewesen, und es artete auch, als er mit dem Tondichter das brüderliche Du getauscht hatte und von der hohen Meisterschaft seiner Kunst innig durchdrungen war, niemals in überschwängliches Lob aus, wie diejenigen uns einreden wollen, die den großen Kritiker so gern unredlicher Parteilichkeit zeihen. Sie, die ihre Götzen und deren vielgepriesene Wundertaten mit dem dröhnenden Posaunenschall der Reklame zu feiern pflegen, entrüsten sich über jeden sanften Flötenlaut, der nicht zum Ruhme ihrer Auserwählten ertönt. Hanslick meint[1]), es sei derzeit noch ein bedenkliches Unternehmen, Brahms' Talent und Wirksamkeit abzuschätzen. Zwar habe der Komponist sich von der wilden Genialität seiner Jugendwerke, die so unwiderstehlich abschreckend anzog, zu reiferen Schöpfungen emporgearbeitet, aber gerade in seinen neuesten Werken tauchten Fragezeichen und Rätselbilder auf, die eine Lösung erst in der nächsten Periode seines Schaffens finden würden. Er spricht von einem „Nebelflor grübelnder Reflexion", der die Frische seiner Erfindung trübe, und diese Metapher blieb bis auf den heutigen Tag ein Schlagwort für die Verkleinerer der Brahmsschen strengen, aber lichten und hohen Tonmuse. Er nennt die Themen des A-dur-Quartetts trocken und nüchtern und vermißt den großen fortströmenden Zug der Entwicklung. Das Quartett und andere neuere Sachen von Brahms mahnen ihn bedenklich an Schumanns letzte Periode, gerade wie ihn Brahms' Anfänge an Schumanns erste Periode erinnerten. „Nur zu der goldklaren, reifen Mittelzeit des echten Schumann bietet uns sein Lieblingsschüler bisher noch kein Seitenstück." Man vergleiche mit diesen und anderen Äußerungen Hanslicks, welche zeigen, wie wenig er noch in die Kunst des vermeintlichen Schumannschülers eingedrungen war, die Verzückungsdelirien, in denen sich die Wortführer der Neudeutschen wälzten, sobald irgend eine noch so geringfügige „Tat" ihrer Häupter dazu aufforderte! Trotz solcher Bedenken wird am Schlusse des ihm gewidmeten Feuilletons Brahms ermuntert, ein zweites Konzert zu geben, und ihm nahe gelegt, die Schumannsche Phantasie, deren Vortrag den ein-

[1]) In dem oben erwähnten Bericht vom 3. Dezember.

gefleischten Schumannianer hingerissen hatte, zu wiederholen. Brahms entsprach diesem Wunsche insoweit, als er am 6. Januar des neuen Jahres noch einmal als Konzertgeber vor das Wiener Publikum trat und außer Beethovens Prometheus-Eroika-Variationen und Bachs Chromatischer Phantasie mit Fuge, Schumanns für Wien ebenfalls neue f-moll-Sonate („Concert sans orchestre") spielte. Von eigenen Kompositionen trug er seine dritte Sonate op. 5 vor, und Frau Marie Wilt sang vier seiner Lieder („Treue Liebe", „Parole", „Liebestreue" und „Juchhe"). Das lyrische Intermezzo wird von Hanslick kurz abgetan.[1]) Dagegen rühmt er das Andante der Brahmsschen Sonate und sagt, es gehöre zum Innigsten, was in der neueren Klaviermusik existiert. Wie sehr der Klavierspieler dem Publikum gefiel, beweist der Umstand, daß Brahms am Schlusse des Konzerts so lange herausgerufen wurde, bis er einen der von ihm für zwei Hände gesetzten Schubertschen charakteristischen Märsche zugab, und der Referent des „Fremdenblattes" (Speidel?) konnte resümieren: „Brahms hat sich in kurzer Zeit die Gunst des hiesigen Publikums erworben." Hanslick aber schließt seinen Bericht mit den Worten: „Hoffentlich denkt Brahms nicht daran, von Wien, wo er als Mensch und Künstler so viele und warme Freunde erworben hat, schon Abschied zu nehmen."[2]) Für die Mitwirkung der Frau Passy-Cornet, die Brahms bei seinem ersten Auftreten unterstützt hatte, revanchierte er sich, indem er zu einem Konzert der Sängerin (am 20. Dezember 1862) ein paar kleinere Stücke von Schumann und mit Hellmesberger die E-dur-Violinsonate von Bach beisteuerte. Da Brahms überdies von Hanslick als Illustrator zu einem Zyklus musikalischer Vorlesungen zugezogen wurde, welche der vom Dozenten zum Professor avancierte Gelehrte im Saale des alten Rathauses vor der besten Wiener Gesellschaft abhielt — er begann am 21. Februar 1863 mit Beethoven, und sein Partner spielte die Sonate op. 111 — so bewegte sich Brahms bald im Zentrum des geistigen Wien.

Auch als Orchesterkomponist fand Brahms Gelegenheit, sich in Wien hervorzutun. Die beiden großen Konzertinstitute der

[1]) Presse vom 8. Januar 1863.

[2]) Unter den Zuhörern des zweiten Konzertes befand sich Richard Wagner.

Philharmonischen und Gesellschaftskonzerte teilten sich in die beiden Serenaden. Dessoff kündigte die A-dur-Serenade für den zweiten Zyklus der Philharmonischen Konzerte an. Der Schöpfer und Leiter des „Singvereins“ aber war gleich nach dem Auftritt im Camesinaschen Hause von seinem Freunde und Kollegen Hellmesberger auf das vom Himmel gefallene Genie aufmerksam gemacht worden und hatte die D-dur-Serenade für das zweite Gesellschaftskonzert an die Spitze des Programms gestellt. Wie Hellmesberger kam auch Herbeck Brahms mit offenen Armen entgegen, aber auch seine fast freundschaftliche Wärme erkaltete im Laufe der Jahre.[1])

Johann Herbeck, der seine glänzende Dirigentenlaufbahn 1852 als bescheidener Regens Chori bei den Piaristen begonnen hatte, verband das Genie des Feldherrn mit dem Ehrgeiz des Eroberers. Für ihn bedeutete jedes Podium eine Art von Schwungbrett, das ihn zu einem neuen, höheren Posten beförderte, und wenn es das Amt eines Generalissimus singender und geigender, blasender und schlagender Kriegsvölker gegeben hätte, so würde er es sicher in seinen Besitz gebracht haben. Er wurde 1856 Chormeister des Wiener Männergesangvereins, 1859 artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde, 1863 Vize-, 1866 erster Kapellmeister an der Hofkapelle, 1869 erster Kapellmeister und 1870 Direktor der Wiener Hofoper, und er nahm diese Stellen meist, wie man feindliche Positionen nimmt, im Sturme, mit fliegenden Fahnen, unter klingendem Spiel, ohne viel nach den berechtigten Wünschen und Ansprüchen von Vorgängern und Mitbewerbern zu

---

[1]) Ludwig Herbeck, der Sohn Johann Herbecks, schreibt in dem 1885 erschienenen Lebensbilde seines Vaters: „Als man Herbeck einmal von der geistigen Verwandtschaft Brahms' mit Robert Schumann sprach, äußerte er: ‚Mit Schumann hat er nichts gemein als einen Mangel, die Verworrenheit. Schumann steht himmelhoch über Brahms.‘ Es erscheint angesichts eines solchen Urteiles geradezu lächerlich, aus Brahms, wie dies so häufig geschieht, einen Beethoven II machen zu wollen. Wenn einmal die Zeit alle Parteileidenschaften abgekühlt haben wird, dürfte sich auch das Urteil über Brahms klären, und die Schätzung seines Wertes auf das richtige Maß zurückgeführt werden. Herbeck hat oft im intimen Kreise — denn öffentlich war dies, da er selbst Komponist war, nicht gut möglich — sich geäußert, daß all die überschwänglichen Lobespsalmisten des Komponisten Brahms in den Augen der Nachwelt einmal recht lächerlich erscheinen werden.“

fragen — sie sanken in die Bresche, er erstieg den gesprengten Wall. Am wohlsten fühlte sich dieser Napoleon des Konzertsaales an der Spitze großer Massen, und seine Kraft wuchs mit der Zahl der Köpfe, die er befehligte. Er war der Mann der Versammlungen, der Demonstrationen, der feierlichen Akte; kein Dirigent hat wohl so viele Musikfeste mit solchem Erfolge geleitet wie er. Sobald er unter dem dröhnenden Applause des Auditoriums, den Taktstock in der Hand, vor die Front des Riesengerüstes trat, mit kräftigem Ruck den schlanken, biegsamen Körper zum Pult emporschnellte, die dunkle Mähne seines lang herabwallenden Haupthaares in den Nacken schüttelte und das Zeichen gab zur Entfesselung tönender Elemente, rötete sich sein blasses, ausdrucksvolles Gesicht bis zur mächtig gewölbten Stirn hinauf, und seine Augen schossen feurige Blitze: der Beherrscher der Öffentlichkeit genoß seinen Triumph. Außer seiner gebieterischen Erscheinung besaß Herbeck eine Fülle seltener und vorzüglicher Eigenschaften: „ausgebreitetes, musikalisches Wissen, Kunstbegeisterung, Verstandesschärfe, feinstes Gehör, rasches Anempfinden für den Geist fremder Tondichtungen, aufopfernde Tätigkeit, männliche Entschlossenheit, einnehmend persönlichen Verkehr, geniale, faszinierende Führung. Niemand vermochte ihm zu widerstehen, und wo zuweilen doch noch ein Mitglied aus Schüchternheit oder Lässigkeit zurückstand, genügte ein Blick, eine energische Handbewegung, es an seine Pflicht zu erinnern.“ [1])

Zu der Brahmsschen Serenade hatte Herbeck nur zwei Proben abgehalten, und das war, wie die übereilte Aufführung bewies, zu wenig gewesen. Immerhin gefiel das Werk, zumal in seinen kürzeren Sätzen, und Brahms war in der Gesellschaft der Musikfreunde kein Fremdling mehr. Ein noch günstigeres Schicksal harrte der „jüngeren, zarten Schwester“-Serenade, obwohl sich die Feinheiten ihrer Instrumentation im großen Raum verloren. Sie erfuhr, nach Hanslick, eine äußerst günstige Aufnahme. „Der jedem Satz folgende lebhafte Beifall wurde am Schluß in dem Maße größer, als der bescheidene Komponist auf seinem Galeriesitz immer kleiner wurde.“

---

[1]) C. F. Pohl, „Denkschrift aus Anlaß des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Singvereins“.

Einer der aufmerksamsten und interessiertesten Teilnehmer der Brahmsschen Erfolge war ein junger blasser Mann, aus dessen schlaffem, etwas verlebtem Gesicht ein dunkles Augenpaar müde und gelangweilt in die Welt blickte, als wollte es fragen: Wozu das alles? Er stellte sich Brahms als der Pianist Karl Tausig vor, nachdem er ihm seine Begeisterung über das g-moll-Quartett schriftlich ausgesprochen hatte. „Carlo", notiert Cornelius in seinem Wiener Tagebuche, „hat an Brahms geschrieben und ihm Komplimente über sein Quartett gemacht. Er freut sich, noch unverdorbene, rückhalt- und neidlose Bewunderung in sich zu finden." Der Schüler Thalbergs und Liszts war zwei Jahre vor Brahms aus Dresden nach Wien gekommen, um hier für jene Musik, die seine überreizten Nerven allein noch in Erregung versetzen konnte, Propaganda zu machen. Im Alter von zwanzig Jahren glaubte der frühreife Jüngling mit Kunst und Leben bereits abgerechnet zu haben; glücklicherweise war dies ein Irrtum.[1]) Als Klavierspieler hatte er alle seine Rivalen überflügelt; er wußte, daß es keinen gab, der ihn in einer Technik erreichte, welche die Vorzüge seiner Meister, die tadellose Glätte Thalbergs und die heroische Kühnheit Liszts, miteinander vereinigte, und das gelöste Problem hatte mit seiner Schwierigkeit den letzten Reiz für ihn verloren. Da rüttelte ihn die plötzliche Begegnung mit dem unberührten, fast mädchenhaft scheuen Nordländer, der, obwohl um acht Jahre älter, noch jünger aussah als er, und in allem für seinen vollkommenen Widerpart gelten konnte, aus seiner Lethargie auf. Sein Erscheinen war ihm wie ein leise heraufglimmendes Morgenrot, die Verheißung eines neuen, besseren Tages, und er klammerte sich mit allen gesunden Fasern seiner zerrütteten Natur an Brahms. Die Gegensätze berührten und zogen sich an. Auch Brahms fühlte sich von dem seltsamen, fast unheimlichen Wesen Tausigs, der den geborenen polnischen Juden durch die raffinierteste Kultur in einen kosmopolitischen Elegant von tadellosen

[1]) „Mein guter Tausig ist, abgesehen von seinem Schopenhauerschen Pessimismus, den leider üble Erfahrungen geschärft und bestärkt haben, der beste Mensch, der im letzten Grunde nur das Edle und Schöne will, und einzig an einem Stolz leidet, der vielleicht die größte, aber doch auch die nobelste Sünde ist." Peter Cornelius an Dr. Josef Standhartner.

Manieren verwandelt hatte, eigentümlich gefesselt. Bald entspann sich zwischen ihnen eine Kameradschaft, die, durch die Gemeinsamkeit geselliger und künstlerischer Interessen, noch mehr aber durch die Vornehmheit ihrer Charaktere befestigt, zu herzlichem Einvernehmen führte. Brahms lud sich gern in der fashionabeln Wohnung zu Gast, die Tausig in der Währingerstraße innehatte, nachdem er von Cornelius und den „Weißgerbern"[1]) weggezogen war, spielte mit ihm vierhändig oder lag auf dem Diwan, konsumierte den ältesten Kognak und die neuesten schlechten Witze, rauchte türkischen Tabak dazu und ließ sich von Tausig in die Geheimnisse der Schopenhauerschen Philosophie einweihen, die damals der Jugend den Kopf verdrehte wie später die aphoristische Aberweisheit Nietzsches. Und Tausig wieder besuchte nicht minder häufig seinen neuen Freund in der Czerningasse, in welche Brahms bei Anbruch des Winters gezogen war, und ließ es sich in dem freundlichen Stübchen bei selbstgebrautem schwarzen Kaffee wohl sein, oder begleitete den Naturschwärmer in den verschneiten Prater. Schopenhauers Hauptwerk, „Die Welt als Wille und Vorstellung", durchzustudieren, gewann Brahms nicht über sich, er hatte an den „Parerga" genug und fertigte die Phantasmen und Sophismen des radikalen Philosophen mit derselben, von Beethoven übernommenen skeptischen Bemerkung ab, die er dann auch auf Nietzsche anwendete: das Gegenteil der von ihm aufgestellten Behauptungen werde wohl ebenso wahr sein. Über das poesievolle Kapitel „Zur Metaphysik der Musik" wurde eifrig debattiert, und auch Tausigs älterer Freund, Peter Cornelius, den Brahms von seiner Weimar-Leipziger Zeit her kannte, nahm gelegentlich an den musikalischen Unterhaltungen und philosophischen Gesprächen teil. Brahms hatte eine herzliche Freude, als er den lieben selbstlosen, weltunkundigen Menschen und feinen Künstler wiedersah, mit dem er, trotz dessen anscheinend so innigem Verhältnisse zu Liszt und seiner Musik, vom ersten Augenblick ihrer Bekanntschaft an lebhaft sympathisierte. Das Merkwürdige war, daß Tausig und Cornelius, wenn sie mit Brahms konzertierten, „durchaus keine Lisztianer

---

[1]) „Unter den Weißgerbern" wurde ein Teil des dritten Bezirkes genannt.

sein und gewesen sein wollen und übrigens freilich mit dem kleinen Finger mehr leisten als die übrigen Musiker mit dem ganzen Kopf und allen zehn Fingern."

So schreibt Brahms Ende des Jahres 1862 an Joachim und fügt hinzu: „Wagner ist hier, und ich werde wohl Wagnerianer heißen, hauptsächlich natürlich durch den Widerspruch, zu dem ein vernünftiger Mensch gebracht wird, gegenüber der leichtsinnigen Art, wie die Musiker hier gegen ihn sprechen." (Joachim erwidert: „Du ein Wagnerianer? Der Kasus macht mich lachen!") Diese Briefstelle kennzeichnet die Gesinnung und das Verhalten von Brahms gegen Wagner zur Genüge und korrespondiert auch mit den Bedenken, die ihm der „Protest" von 1860 erregte[1]). Im ganzen ist sich Brahms darin treu geblieben, daß er die Hyperbeln und Exaltationen der Wagneranbeter vor guten Bekannten und Freunden bespöttelte, wobei er das Haupt des Vergötterten tunlichst schonte, gegen die blindwütenden Lästerer und absolut negierenden Krittler des selbst in seinen Verirrungen noch großen, weltbewegenden Künstlers aber einen ziemlich schneidigen und sattelfesten kleinen Wagnerianer hervorkehrte, den die wenigsten in ihm gesucht hätten. Er versäumte keines der drei Monstre-Konzerte[2]), in welchen der vom Rhein nach Wien am 19. November 1862 zur Wiederaufnahme der „Tristan"-Proben zurückgekehrte Dichter-Komponist Fragmente aus den im Entstehen begriffenen „Meistersingern" und dem „Ring des Nibelungen" persönlich vorführte. „Neben mir in der Loge", berichtet Wendelin Weißheimer in seinen Erinnerungen,[3]) „saß Johannes Brahms, den ich bei Cornelius kennen gelernt hatte. Er blieb während des ganzen Konzerts kühl und zurückhaltend. Als ich ihn nach der hinreißenden Wiedergabe der Faust-Ouvertüre durch Zeichen zum Mitapplaudieren animierte, sagte er: „Ach, Herr Weißheimer, Sie zerreißen sich ja Ihre weißen Glacéhandschuhe!" In Wien kam er nicht ein einziges Mal zu Wagner.[4]) Der ehrliche

[1]) Bd. I p. 403 f.

[2]) Die Aufführungen fanden am 26. Dezember 1862, am Neujahrstage und am 11. Januar 1863 im Theater a. d. Wien statt.

[3]) „Erlebnisse mit Richard Wagner" usw. S. 226 f.

[4]) Ein Irrtum, der, wie wir sehen werden, durch Tatsachen widerlegt wird.

Weißheimer, der so manches köstliche Detail aus seinem Verkehr mit Wagner der lachenden Nachwelt überliefert hat, fügt entrüstet hinzu: „Diese Äußerung charakterisierte Brahms so kurz und bündig, daß sie mir unauslöschlich im Gedächtnis blieb. —" Von dem folgenlosen Verhältnisse, das sich zwischen Brahms und Wagner entspann, wird noch weiter die Rede sein.

Daß der vertraute Umgang mit Cornelius und Brahms höchst günstig auf Tausig eingewirkt hat, sollte sich bald genug auch in dessen Klavierspiel, erweisen. Hanslick schreibt die menschliche Art, mit der Tausig das zuvor von ihm oft brutalisierte und malträtierte Instrument zu behandeln anfing, direkt dem wohltuenden Einflusse von Brahms zu.

Ein bleibendes Denkmal der Freundschaft zwischen den beiden Künstlern ist uns in den „Variationen über ein Thema von Paganini" erhalten, die 1866 bei Rieter-Biedermann als op. 36 herauskamen. Sie sind im Winter 1862/63 in Wien komponiert worden, und Brahms hat ihnen, nicht ohne Absicht, den Haupttitel „Studien für Pianoforte" vorangesetzt. Ein unübertreffliches Meisterwerk der Klavierpädagogik höheren Stils, stellen sie in jedem ihrer zweimal vierzehn Stücke dem durch die verschiedensten Schulen der Geläufigkeit gegangenen Virtuosen fast ebenso viele Probleme der Technik auf, und nur derjenige, der diese alle so zu lösen vermag, daß die Etüde hinter der Variation verschwindet, darf von sich behaupten, er beherrsche sein Instrument vollkommen. Durch die Art, wie Brahms den Vorteil des Verlegers zu wahren wußte, indem er ihn ermächtigte, auf dem äußeren Umschlage der Noten den Haupttitel zu unterdrücken[1]) — der findige Rieter versteckte ihn dann auch auf dem inneren mehr, als er ihn exponierte, im Ornament einer flatternden Banderole — hat er ein Sinnbild für das Werk geschaffen und das klavierspielende Virtuosentum herausgefordert, die Hauptsache zur Nebensache zu machen. Das Thema dem zweiten Hefte wieder vordrucken zu lassen, kostete ihn einen besonderen Entschluß. Er willigte in die Zweiteilung des Werkes vor allem aus prak-

[1]) Er schreibt ihm: „Für einen etwaigen äußeren Umschlag bitte ich dringend drucken zu lassen: Variationen usw. usw."

tischen Rücksichten, in der Erwägung, daß die achtundzwanzig, bezw. dreißig Variationen auf einmal des Guten doch zu viel wären, und wohl auch im Hinblick auf ihren Lehrzweck, der das geistige Band zwischen ihnen lockere.[1]) Aber an der Existenz eines solchen geistigen Bandes dürfen wir nicht zweifeln. Selbst wenn sie nicht durch die zweimal zum Finale erweiterte Form der letzten, jedes Heft abschließenden Variation angedeutet würde, ließe sie sich an der wählerischen Sorgfalt, mit der die einzelnen aneinander gereiht und voneinander abgehoben wurden, nachweisen. Es kam dem Komponisten doch nicht bloß nebenbei darauf an, daß die Etüden zugleich den Ausdruck wechselnder Stimmungen gäben, und er wollte nur dem Vergleich mit seinen anderen derartigen Werken vorbeugen, der in der Tat zum Nachteil des letztern ausfallen müßte. Das Thema Paganinis eignete sich für eine Darlegung technischer Schau- und Prunkstücke besser als für die Entfaltung jener ernsteren und tieferen musikalischen Kunst, welche die Händel-Variationen beseelt. Des Aufputzes seiner Schnörkel beraubt, sieht es unerfreulich dürr und kahl aus. Ein hölzernes Gerüst für Girlanden, allenfalls im Stande, einen leichten Gartenpavillon zu stützen, aber kein Fundament für ein solides Haus! Und doch rahmen die Blätter und Blüten der Brahmsschen Erfindung so manches liebevoll ausgeführte Bild ein, und es hängt nur von den Qualitäten des Spielers ab, die feineren Züge gewinnend hervortreten zu lassen. Durchblättern wir das erste Heft: Verborgene Sehnsucht seufzt in der rhythmisch verschobenen fünften Variation, tiefe Empfindung ringt sich aus den hemmenden Synkopen der zehnten empor, ein zartes, heimliches Elfengeflüster durchsäuselt die elfte, eine gespenstische Schattenjagd huscht in den Imitationen der zwölften vorüber! Im zweiten Heft bringt die vierte Veränderung mit ihrem graziösen Walzer der Wiener Tanzmuse eine schmeichlerische Huldigung dar, zaubert der Hexentanz der achten die Gestalt des dämonischen Geigers (Paganini) hervor, brausen

[1]) Moriz Rosenthal interpellierte Brahms einmal, wie er es mit den Paganini-Variationen gehalten wissen wolle. „Machen Sie nur," erwiderte dieser ihm scherzend, „nach dem ersten Heft eine Pause, und wenn dann die Leute noch nicht genug haben und keine Ruhe geben sollten, so spielen Sie weiter!"

die mächtigen Oktaven der neunten und zehnten ihr Sturmlied, singt die Mittelstimme der zwölften ihre freundliche Bitte, beschwören die übermäßigen Intervalle der dreizehnten ein dunkles Wehe. Die Haupttonart (a-moll) wird im ganzen beibehalten; sie wechselt nur dreimal mit A- und einmal mit F-dur. Um so reicher sind die Modulationen im einzelnen; besonders interessant erscheinen in dieser Beziehung die chromatische neunte und die nach Dur überleitende zehnte Veränderung des ersten, die von rollenden Terzen- und Dezimenläufen begleitete erste Variation des zweiten und die Finalsätze beider Hefte. Noch mannigfaltiger als das harmonische wird das rhythmische Element ausgestaltet, oft in der verwegensten Art, die selbst einem von Schumann gehörig eingeteufelten Metriker zu schaffen macht. In der fünften Variation des ersten Heftes wird der Zweiviertel- mit dem Sechsachteltakt dergestalt verkuppelt, daß die begleitende der melodieführenden Stimme in der Gegenbewegung folgt, ihr den Vortritt überläßt und dann scheinbar immer um ein Achtel zu spät kommt. Die siebente Variation des zweiten Heftes aber ist eine rhythmische böse Sieben der gefährlichsten Art. Da beginnt die Begleitung mit Sechzehnteltriolen im Auftakt, der ihre Figur verschiebt und sie in Konflikt mit der melodischen, ungerade gemessenen Mittelstimme bringt, welche sie außerdem noch auszuführen hat, während die Hauptmelodie in geradem Takt ruhig darüber hinweggeht:



Das Spiel wird noch erschwert, wenn in der Wiederholung die Achtel der Oberstimme zu Sechzehnteln verdoppelt werden. Die Hände lösen einander ab, wie überhaupt durchgängig das Prinzip

beobachtet wird, beiden Händen abwechselnd dieselben Aufgaben zuzuweisen, um sie gleichmäßig auszubilden und von einander zu emanzipieren. Die Linke soll immer genau wissen, was die Rechte tut, darf sich dies aber nicht merken lassen. „Wer bei diesen Doppelgriffen, diesen Spannungen, diesen überschlagenden Partien niemals strauchelt, der ist auf dem besten Wege, ein Paganini des Klaviers zu werden. Für diejenigen, welche sich auf die Klavierkonzerte von Brahms technisch vorbereiten und in die Eigentümlichkeit seines Klavierstiles eindringen wollen, gibt es kein besseres Mittel als diese Variationen op. 35." (Hermann Kretzschmar.)[1])

Gemäß ihrer Doppelnatur benutzte Brahms seine Variationen nicht nur zum Privatstudium — zu seiner Schülerin Marie Geisler (Frau Prof. Grün), die ihn einmal beim Üben überraschte, sagte er: „Das sind meine Fingerübungen!" — sondern auch zum Konzertvortrage. Er spielte sie in Wien zuerst am 17. März 1867 (in einem eigenen Konzert). Sein Freund Tausig, dem als dem „Paganini des Klaviers" das Werk so recht in die Finger komponiert worden war, nahm die Variationen gleich nach ihrem Erscheinen in sein Repertoire auf und spielte sie zuerst am 25. März 1867 in der Berliner Singakademie.

Außer den Paganini-Variationen besitzen wir noch ein köstliches Andenken an die erste Wiener Zeit in dem vierstimmigen Liede „An die Heimat". Brahms komponierte es zu Weihnachten[2]) und goß die sehnsüchtigen Empfindungen des in der Fremde umsonst auf eine Freudenbotschaft harrenden Vereinsamten, der das schöne Fest der Kinderzeit, abgetrennt von seinen Lieben, verbringen mußte, in seine rührenden Klänge. Fast ein Jahrzehnt hatte das Sternausche Gedicht im Hamburger Liederheft geschlum-

---

[1]) Hierher gehören noch die von Brahms nach anderen Meistern zu Studienzwecken ausgeführten, bei Senff 1869 und 1879 erschienenen Bearbeitungen: Webers Perpetuum mobile für die linke Hand, Chopins f-moll-Etüde, das Presto der Bachschen Violinsonate in g-moll I und II und die Bachsche Chaconne für die linke Hand allein, sowie die einundfünfzig, in zwei Heften bei Simrock 1893 herausgegebenen, rein technischen „Übungen für das Pianoforte".

[2]) Nach einer persönlichen Mitteilung des Meisters. Das Lied erschien nebst zwei anderen „Quartetten für vier Solostimmen mit Pianoforte" erst 1874 als op. 64 bei C. F. Peters.

mert, nun erweckte es der in seinen Taschenbüchern Blätternde zu neuem, unvergänglichem Leben. Er fühlte den tiefen, wehevollen Sinn der halbvergessenen Worte wie sein eigenes Schicksal. Die alte Liebe seiner Jugend stieg aus dem Schattenreiche wieder auf, und sie verfloß mit allem, was ihm teuer war in der fernen, verlassenen Heimat. Mit diesem Liede hat Brahms sich zum Sänger des Heimwehs gemacht, der das jedem guten und anhänglichen Menschen innewohnende Gefühl vom Grund aus erschöpfte. Mit der zweimaligen Apostrophe eines an- und abschwellenden Seufzers beginnend und bis zum letzten Hymnus und Gebet sich ausbreitend und steigernd, eröffnet das Lied die lange Reihe ergreifender Gesänge ähnlichen Inhalts, die mit dem trotzigen „Kein Haus, keine Heimat“ (op. 94) und dem trostlosen „Ein Wanderer“ (op. 106) ihren Abschluß findet.

Brahms hätte nicht der treue Sohn seiner Vaterstadt sein müssen, wenn ihm nicht sein unbezwingliches Heimweh überall hin nachgegangen wäre. Die Freuden, Genüsse und Erfolge, die er in Wien davontrug, konnten ihm keinen vollen Ersatz bieten für den väterlichen Tisch in der Fuhlentwiete und die Studierstube in der Schwarzestraße von Hamm. Seine wechselnden Stimmungen kommen in den an Joachim gerichteten Briefen nebenbei und halbversteckt zum Ausdruck; denn Brahms hütete sich, alle seine in Betracht fallenden Erwägungen und Bedenken laut werden zu lassen. Vermied er es, selbst zu dem vertrautesten Freunde unter vier Augen von seinen persönlichen Angelegenheiten und Zuständen zu reden, so hielt er als Briefschreiber noch mehr mit ihnen zurück. Gleichwohl kann er sein Heimweh ebensowenig verbergen wie seine Empfänglichkeit für die Wiener Reize und Genüsse, und sein Unmut über die, wie er meinte, unschlüssigen Hamburger bricht in den Worten aus: „Schafften die Betreffenden einem dort doch etwas mehr Musiktätigkeit, daß man nicht gar so faul daläge, nichts Vernünftiges hörte und gar nichts Vernünftiges tun könnte, da ginge ich nicht weg, um anderswo mindestens meinen Ohren was Gutes zu tun!“ Am 29. Dezember schreibt er: „Es ist hier ganz gut, aber ich gehe doch wohl wieder nach Hamburg.“ Am 2. Februar weiß er noch nicht, was der Frühling bringen wird. Es sei wohl recht kindlich, räsonniert er

wenn er sich locken lasse, nachzudenken, daß der Sommer sich schön zusammen (mit Joachim) verlebe. Trotzdem werde er der Narr sein und zur schönsten Jahreszeit den Prater und die Berge lassen und zu Muttern gehen. In dieser Sache sei er sehr altmodisch. Er wünsche, hin und her fahren zu können. Dann ginge er jetzt nach Hamburg und Hannover, und wenn der Mai komme, hin, wo es am schönsten sei. Er müsse jedoch zufrieden sein, wenn sein Geldbeutel an einem Ort, in Wien oder in Hamburg aushalte, Strapazen vertrage er (der Beutel) nicht. — In demselben Briefe vom 2. Februar meldet er, daß Laub sechs Quartettabende in Wien geben wollte, und fügt hinzu: „Er ist wirklich ein ausgezeichneter Geiger. Was ihm abgeht, mich entzücken zu können, das fehlt ihm als Menschen so sehr, daß man es gar nicht verlangt und erwartet. Das ist aber auf der anderen Seite mit Hellmesberger und schließlich mit jedem so." In nächster Zeit käme Raff, der Komponist der Preissymphonie „An das Vaterland".[1]) Von Tausig und Cornelius habe er gehört, daß Liszt wahrscheinlich in ein Kloster ginge. Ihm (Brahms) scheine das der rechte Schluß und förmlich noch zu fehlen an dem merkwürdigen Leben des Mannes. —

Bald darauf erhielt Brahms die Nachricht von der Verlobung seines Freundes Joachim mit Amalie Weiß (eigentlich Schneeweiß), der jugendschönen Altistin des Hannoverschen Hoftheaters. Der Brief, der die frohe Botschaft brachte, schneite ihm, wie er zurückschreibt, in eine Stimmung hinein, daß er ihn tief ergriff. „Kann ich doch hier nicht aufhören zu denken, ob ich, da ich mich doch vor anderen Träumen besser hüte, lieber hier alles, außer einem, genieße und wahrnehme, oder nach Hause gehe, eines habe, eben zu Hause bin und alles andre lasse." Diese dunkle, nach Deutung verlangende Briefstelle zeigt uns Brahms am Scheidewege zwischen Hamburg und Wien; seine Begriffe von Gebundenheit und Freiheit, Amts- und Berufspflichten, Philistertum und Künstlerschaft wogen durcheinander. Noch glaubt er, im Hin-

[1]) Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hatte eine trockene Konkurrenz für Symphonien veranstaltet, eine Preisausschreibung ohne Preis. Joachim Raff und Albert Becker konnten sich in die mageren Ehren des Sieges teilen.

blick auf die ihm vor seiner Reise gemachten Versprechungen, die offene Wahl zu haben, und das Beispiel des Freundes bestärkt ihn mächtig in seiner, wie er in Wien einsehen lernte, etwas kleinbürgerlichen und von ererbten Vorurteilen eingeengten Anschauung des Lebens. Er möchte und könnte es wohl auch so gut treffen wie der Freund, behaglich am eigenen Herde Hände und Herz wärmen, in Amt und Würden sitzen und die geliebte Göttingerin heimführen, die ihm noch immer durch den Kopf geht, obgleich er in Gefahr war, sein Herz an Frau Dustmann, den Wiener Fidelio, zu verlieren, die ihm in Wien noch verführerischer entgegentrat als im Sommer auf dem Musikfest am Rhein. Doch der Mut, mit fester Hand sein Schicksal zu ergreifen, scheint ihm jetzt verdächtig und kommt ihm fast wie Leichtsinn vor. Er bewundert Joachim, daß er ganz ungeniert und dreist die „reifsten und schönsten Paradiesäpfel pflücke", aber er bewundert ihn mit einem leisen, geheimen Schauer, weil ihm die Ahnung aufdämmert, daß man sich mit der Muse nicht verheiraten könne, und er weiß nichts Besseres zu tun, als zu wünschen, „es möge alles so schön und gut werden, wie es eben an sich gut und schön und wünschenswert ist". Er will sich auf die Zeit freuen, „wo er auch bei Joachim, wie schon bei manchem treulosen Freunde, an einer Wiege kauern kann und vergessen, Betrachtungen anzustellen, das liebe lachende Kindergesicht sehend". Seinerzeit werde er ihm „ein wundervolles altes katholisches Lied zu häuslichem Gebrauche schicken", ein schöneres Wiegenlied lasse sich nicht auftreiben:



Nun habe er einen Grund mehr, nach dem heimatlichen Norden zu ziehen.

---

[1]) Brahms, der in der musikalischen Abteilung der Wiener Hofbibliothek und im Archiv der „Gesellschaft" fleißig hospitierte, fand das alte Weihnachtslied von Calvisius, das auch Liszt in seiner „Heiligen Elisabeth" benutzt hat, bei Corner und Meister. Die versprochene Komposition aber kam erst 1884 als „Geistliches Wiegenlied" in den Gesängen für eine Altstimme mit Bratsche und Pianoforte op. 91 heraus. Der erhoffte neue Weltbürger erschien an Brahms' 31. Geburtstag, und Brahms wurde sein Taufpathe.

Von dem eigentlichen „Grund" mit zwei Vornamen, dem Friedrich Wilhelm Grund, Direktor des Philharmonischen Konzertvereins und der Singakademie in Hamburg, spricht Brahms in seinen Wiener Briefen nicht. Und doch war dieser Grund der stärkste, der ihn nach der Heimat zurückzog. Wenn es dem Komitee inzwischen gelungen war, den verdienten Kunstveteranen in Ruhestand zu versetzen, so konnte er seiner Berufung nach Hamburg täglich und stündlich gewärtig sein. Hatte er doch in Wien die Weihen des „musikalischen Rom" empfangen und weit über Verhoffen hinaus Gelegenheit gehabt, sich ihrer würdig zu zeigen! Er war nicht nur in den beiden größten Wiener Konzertinstituten und im Quartett Hellmesberger als Komponist aufgetreten, sondern hatte auch in eigenen und fremden Konzerten[1]) als ausübender Künstler geglänzt und binnen verhältnismäßig kurzer Zeit sich eine geachtete Position im Musikleben Wiens errungen. Zum Überfluß wurde ihm auch noch die Chormeisterstelle der Wiener Singakademie „hingehalten", nachdem er am 10. April 1863 im Konzert seiner Freundin Julie von Asten sechs seiner Frauenchöre (darunter drei mit Akkompagnement von Harfe und Hörnern) dirigiert hatte. Der verlangte Befähigungsnachweis war also in jeder Hinsicht von ihm erbracht worden. Warum zögerte man in Hamburg noch immer mit dem entscheidenden Worte? Brahms hatte schon zu Weihnachten wieder daheim zu sein gehofft; denn bis dahin sollte die Angelegenheit geordnet sein. Nun zog der Frühling

---

[1]) Am 25. März 1863 spielte Brahms in einer zum Besten des Bürgerspitalsfonds unter Dessoffs Leitung im Hofoperntheater gegebenen Abendakademie Beethovens G-dur-Konzert, Schumanns Fis-dur-Romanze und eine der Marches charactéristiques von Schubert. In demselben Konzert wirkten Karoline Bettelheim und Ferdinand Laub mit. Am 12. April wurde im Salon Streicher in der Ungargasse für den schwer erkrankten Violinvirtuosen und Komponisten H. W. Ernst eine zweite Soirée musicale veranstaltet, bei welcher Brahms außer einem Klaviersolo mit Hellmesberger Ernsts „Pensées fugitives" und mit Hellmesberger, Röver und der Bettelheim „Schottische Lieder" von Beethoven vortrug. Eine erste („Privat"-)Soiree, die denselben wohltätigen Zweck verfolgte, war am 18. Dezember 1862 vorangegangen, bei welcher „Das Wechsellied zum Tanze" und die Duette op. 28 als Novitäten erschienen, und Brahms mit Julie v. Asten Schumanns Variationen für zwei Klaviere vortrug.

bereits ins Land, die Saison neigte sich ihrem Ende zu, Grund dirigierte nach wie vor die Philharmonischen Konzerte, und Brahms konnte sich noch immer nicht von Wien trennen. Im März endlich traf eine Nachricht aus Hamburg ein, die den ungeduldig Wartenden aber weniger erfreute als überraschte und befremdete. Am 6. März 1863 hatte dort eine Symphonie-Soiree des Philharmonischen Konzertvereins stattgefunden, bei welcher dem Publikum außer dem gewöhnlichen Ohrenschmause noch ein besonderes Schauspiel dargeboten wurde. Nach der ersten Nummer des Programms, einer Haydnschen Symphonie, nämlich überließ der greise Dirigent das Kommando einem jungen fremden Künstler, der sich in Hamburg allgemeiner Gunst erfreute, und dieser Fremde war — Freund Julius Stockhausen. Für eine symbolische Handlung brauchte dieser extemporierte Direktionswechsel nicht gerade angesehen zu werden, da sich der Vorgang ohne jede Feierlichkeit vollzog, und doch war es eine solche gewesen, wenngleich der Schein des Zufälligen, wohl auch mit Rücksicht auf Brahms, sorgfältig gewahrt wurde. Stockhausen war zum „Paulus" nach Hamburg gekommen, den er Ende März unter Grunds Leitnng in der Petrikirche singen sollte und sang. Er hatte sich zuvor in der Stille gründlich mit Direktionsstudien beschäftigt, um gelegentlich einen leitenden Posten übernehmen zu können, und er glaubte vielleicht, dem müden Grund nur einen augenblicklichen Gefallen zu erweisen, als er ihm den Taktstock aus der Hand nahm, um unter jubelndem Zuruf der begeisterten Zuhörer Bruchstücke aus Beethovens Prometheus-Musik und Schuberts C-dur-Symphonie mit Schwung und Feuer vorzuführen. Auch Brahms konnte an einen Zufall denken und sich das Manöver sogar zu seinen Gunsten deuten, als habe Grund seine Direktionsmüdigkeit öffentlich markieren und dem mit Brahms befreundeten Sänger den Stab der Herrschaft in Abwesenheit des berufenen Nachfolgers nur pro cura leihen wollen, damit er ihn dann jenem übergäbe. Bald aber öffnete, was er weiter von Hause erfuhr, Brahms die Augen. Am 13. April schreibt er an Joachim, er fürchte sich vor der offiziellen Anfrage, ob er die Chormeisterstelle in Wien annehmen wolle, da er dies dann doch ernsthaft bedenken müßte. In Wien könne er genußvoll und gut leben ohne Anstellung, während er in Hamburg nicht ohne solche gelangweilt

herumschlendern dürfe. Und er sei Esel genug, zu bedauern, daß es ihm ging wie dem König von Griechenland, und daß ihr frommer Freund (das betreffende Komiteemitglied), der immer seufzte, er, Brahms, wäre ihm der Wichtigste in Hamburg, die Tür hinter ihm zumachte, als er den Rücken wandte zu einer Spazierfahrt. Der erhoffte Antrag blieb aus. Schon im nächsten Philharmonischen Konzert war Stockhausen Alleinherrscher, Joachim spielte unter seiner Leitung das Beethovensche Konzert, und von Grund verlautete nichts weiter. Am 6. Mai gab dann Stockhausen noch ein großartiges Konzert zum Besten des Pensionsfonds für Hamburger Musiker, das ihm die Herzen der Orchestermitglieder ebenso zuwandte, wie es die Sympathien des Publikums verstärkte und vermehrte. Das Konzert bestand aus zwei Teilen; im ersten sang Stockhausen Schumanns Eichendorffschen Liederkreis, und im zweiten dirigierte er Beethovens Pastoralsymphonie. Damit war die Wahl des Dirigenten bei Vorstand und Publikum, bei den Musikern und der Kritik entschieden. In den Hamburger Zeitungen, die sich um Brahms und dessen Erfolge in Wien nicht im geringsten bekümmerten, wurde Stockhausens Maikonzert als das Programm für den künftigen Winter ausgerufen und zugleich als Bürgschaft dafür, „daß der Philharmonische Verein die Aufgabe, zu welcher ihn das Alter seines Bestehens und die außerordentliche Gunst des angesehensten Publikums beruft, in großem Umfange und in der schönsten Bedeutung erfasse.“ — Joachim hielt mit seiner Indignation nicht zurück, sondern geigte dem Hamburger Komiteemitgliede Avé-Lallement gründlich die Wahrheit. Stockhausen, schreibt er in einem ostensiblen Briefe, sei wohl der beste Musiker unter den Sängern, wie man aber bei der Wahl zwischen ihm und Brahms als Leiter eines Konzertinstituts sich für Stockhausen entscheiden könne, verstehe er nicht. „Gerade als Mensch eben, auf den man bauen kann, steht mir Johannes mit Begabung und Wissen erst recht hoch! Es gibt nichts, das er nicht fassen und mit seinem Ernst erobern könnte! Du weißt das ebensogut wie ich, und wäret Ihr ihm mit Vertrauen und Liebe alle im Komitee und Orchester entgegengekommen (wie Du als Freund es privatim immer tatest), statt mit Zweifel und Protektorenmienen, es hätte seiner Natur die Herbheit genommen,

während es ihn bei seinem Patriotismus für Hamburg, der fast kindlich rührend ist, immer bitterer machen muß, sich (für einen viel Geringeren an Talent und Charakter) hintangesetzt zu sehen. Ich darf nicht daran denken, um nicht zu traurig zu werden, daß seine engeren Landsleute sich die Mittel aus der Hand gegeben haben, ihn befriedigter, milder, und seine genialen Leistungen genießbarer zu machen. Ich möchte dem Komitee moralische Prügel (und körperliche dazu!) geben, daß es Dich mit Deinen Absichten im Stich gelassen hat. Die Kränkung Johannes' wird die Kunstgeschichte nicht vergessen. Doch basta."

Brahms zürnte Stockhausen nicht, der ihn, wohl ohne es zu wissen und zu ahnen, da Brahms über seine Zukunftspläne nichts verlauten ließ, in der Vaterstadt bei seinen Landsleuten ausgestochen hatte. Aber in seiner besten Hoffnung getäuscht und um die Erfüllung seiner heißesten Wünsche betrogen, konnte er das ihm zugefügte Unrecht und die Kränkung, die er darüber empfand, lange nicht verschmerzen, und auch gegen den Freund blieb ein Stachel in ihm zurück. Sein Schicksal war entschieden. Er wurde der Unbehauste, Unbeweibte, Unbeamtete, der „unnütze Mensch", als welchen er sich in Scherz und Ernst zu bezeichnen pflegte, und es blieb ihm nichts übrig, als ein neues, dem früheren bewußt entgegengesetztes Leben zu beginnen. Am 1. Mai endlich riß er sich von Wien los, ehe noch über die Chormeisterstelle bei der Wiener Singakademie eine Entscheidung getroffen worden war; Sohnespflichten und Heimweh riefen ihn nach Hause. Er hielt sich einige Tage bei Joachim in Hannover auf und war zu seinem dreißigsten Geburtstage wieder bei den Eltern. Sein Lied begleitete ihn, und schmerzlich tönte der seelenvolle Gesang in ihm nach:

„Heimat!
Gib mir den Frieden zurück,
Den ich im Weiten verloren,
Gib mir dein blühendes Glück!
Unter den Bäumen am Bach,
Wo ich vor Zeiten geboren,
Gib mir ein schützendes Dach,
Liebende Heimat!"

II.

In Hannover kam Brahms gerade zurecht, um den sich während des Mai 1863 immer wieder erneuernden Abschied des Fräulein Amalie Weiß im Theater mit zu feiern. Joachim hatte seine Braut veranlaßt, der Bühne zu entsagen, und sie trat an der Stätte ihrer jungen Triumphe in ihren Hauptrollen zum letzten Male vor das Publikum. Ihr künftiger Eheherr hatte auf Befehl der Königin zu deren Geburtstage Glucks „Orpheus" einstudiert, und bei einer Wiederholung der Oper saß Brahms mit Klara Schumann und Otto Jahn unter den Zuhörern. Brahms war, wie er an Dietrich schreibt, sehr entzückt von der neuen Braut.[1]) Bei lustigem Herumschlendern im Walde lernte er das liebenswürdige Mädchen näher kennen, die Künstlerin aber nahm ihn durch die „schöne sanfte Würde" ihres Orpheus vollends gefangen. Sie besaß die edelste und reinste tiefe Altstimme, die er noch gehört hatte, und diese Stimme, welche an gesättigtem Glanz und dunklem Feuer mit jeder altitalienischen Bratsche wetteifern konnte, verleugnete trotz ihrer fast männlichen Kraft nicht die zart empfindende Seele des Weibes, sondern klang wie die Verkündigerin ungehobener, zum Lichte eines höheren Tages drängender Gemütsschätze.[2]) Bei vielen Liedern, die Brahms in der Folge

---

[1]) Die Vermählung fand am 10. Juni in der Schloßkirche zu Hannover statt, unter Assistenz des Königspaares, der Prinzessinnen und einer zahlreichen Versammlung von Gästen.

[2]) „In der Bewunderung der Altistin Fräulein Weiß," schreibt Joachim in demselben, im vorigen Kapitel zitierten Briefe an Lallement, „treffen wir wieder einmal recht zusammen, lieber Avé. Ich meine, man hörte es der Stimme schon an, eine wie reine, tiefe Natur in dem Mädchen wohnt, das seit dem achtzehnten Jahre den Vater verloren hat, und später, Mutter und Schwester am Totenbett pflegend, unberührt von jeder Spur des Theatertreibens, in der weltlichen Kaiserstadt geblieben ist. Da ist die warme Kunstliebe einmal wieder recht eine Wundergabe vom Himmel gewesen" . . .

komponierte, lag ihm ihr herrlicher Timbre im Ohr, und Amalie Joachim teilte sich mit Julius Stockhausen in die Ehre, die Brahmssche Lyrik vielfach inspiriert und befruchtet zu haben. Über der Freude des Wiedersehens mit den alten Freunden und der Lust an der neuen folgenreichen Bekanntschaft, wurde ein anderer Zweck, der Brahms nach Hannover geführt hatte, nicht vergessen.

Es handelte sich darum, ein noch unerprobtes Werk der Brahmsschen Kammermusik gründlich durchzunehmen, über welches lange zwischen den Freunden hin und her geschrieben worden war: das f-moll-Quintett. Auch dieses, einen der stolzesten Höhenpunkte im Schaffen des Komponisten bedeutende Meisterwerk war ein Schmerzenskind seines Geistes und sollte ihm noch viel zu schaffen machen. Vor Jahresfrist in die Welt gesetzt — das Quintett wurde im Frühling 1862 zu Münster am Stein begonnen und bald darauf in Hamm beendet[1]) — wollte es nicht stehen und gehen lernen, sondern vergalt alle Liebe und Sorgfalt seines Erzeugers mit hartnäckigem, passivem Widerstande. Woran es bei ihm fehlte, wußte und ahnte Brahms lange nicht. Ausnahmsweise einmal für seine eigene Schöpfung persönlich eingenommen, war er von der starken Ursprünglichkeit und zwingenden Kraft seiner Erfindung, von dem hohen Wert seiner gediegenen Arbeit so tief durchdrungen, daß er das Quintett lieber als irgend ein anderes Werk während seines Aufenthaltes in Wien aufgeführt hätte, zumal er bemerkt zu haben glaubte, daß gerade in Wien („wohl mit durch Wagner") die Musik „aufgeregteren Charakters" jeder anderen vorgezogen wurde. Ihm standen dabei noch mehr die Musiker als das Publikum vor Augen. Sein Sextett, so hatte er am 9. November 1862 an Joachim geschrieben, in demselben Briefe, der von Wagners Einfluß auf den Geschmack der Wiener spricht, lasse kühl, wogegen sein Klavierkonzert sehr gefalle, und sein A-dur-Quartett habe hinter dem in g-moll zurückstehen müssen. Glücklicherweise konnte er damals seine Absicht nicht realisieren; denn er erhielt das Manuskript des Quintetts, das vier Wochen in Hannover liegen geblieben war, ehe es Joachim auf seinen englischen Konzertfahrten nachreiste, so spät wieder, daß bei der gebotenen Vorsicht des Einstudierens an eine öffentliche Auf-

[1]) Siehe Brahms I, 414, 444, 475 f., 478.

führung nicht mehr zu denken war. In seiner ursprünglichen, von unerhörten Schroffheiten, Härten und kaum zu überwältigenden technischen Schwierigkeiten strotzenden Fassung (als Streichquintett mit zwei Violoncellen) hätte das Werk, wenn es überhaupt gespielt worden wäre, zweifellos das fürchterlichste Fiasko gemacht. — „So wie das Quintett ist", schreibt Joachim, der im April mit seiner Quartettgesellschaft in Hamburg gastierte, „möchte ich es nicht öffentlich produzieren — aber nur, weil ich hoffe, du änderst hie und da einige selbst mir zu große Schroffheiten und lichtest hie und da das Kolorit." Ungern gab er das Werk, um das er von Brahms gedrängt wurde, aus den Händen, ohne es dem Freunde vorgespielt zu haben, was, nach seiner Meinung das einzige Mittel gewesen wäre, ihm zu nützen. Er vermißte den sinnlichen Reiz des Wohlklanges, ohne den kein musikalisches Werk gefallen kann, mag es noch so erhabene Gedanken ausdrücken, noch so fließende Melodien enthalten, noch so kunstvoll gearbeitet sein.

Brahms konnte sich von der üblen Klangwirkung noch in Wien überzeugen, da ihm das Quintett privatim von Heller, Bachrich, Goldmark, Lackenbacher und Gänsbacher vorgespielt wurde. Obwohl er die von Joachim angedeuteten anstößigen Stellen abgeändert oder gemildert hatte, wollte es nicht klingen. Immerhin war die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Schuld an der mangelhaften Ausführung lag. Nun aber klang es auch bei Joachim, nach sorgfältigem Studium und öfterem Probieren um weniges besser, und der Beweis war erbracht, daß der Fehler nicht in einigen, leicht zu beseitigenden Äußerlichkeiten, sondern tiefer im Organismus des Werkes saß, obwohl es, wie auch Joachim urteilt, „in jeder Zeile Zeugnis einer fast übermütigen Gestaltungskraft gibt und durch und durch voll Geist ist." In der Wahl der Instrumente wie in der Ungeübtheit des Komponisten, der mit der Natur des Streichquartetts praktisch noch immer nicht hinlänglich vertraut war, glauben wir die Ursache der mangelhaften Wirkung erkennen zu dürfen. Da Brahms das Manuskript des Streichquintetts dem Feuertode überantwortete, nachdem er es in eine Sonate für zwei Klaviere und endlich, da diese auch nicht zur Versinnlichung seiner Ideen ausreichte, in das Quintett für Klavier und Streichinstrumente umgewandelt hatte,

so entzieht sich das Werk in seiner ursprünglichen Gestalt unserer Kontrolle. Aber die zuvor ausgesprochenen Vermutungen erhalten beweiskräftiges Gewicht, wenn wir sehen, daß das Quintett auch in seiner letzten Fassung den Streichern noch manchmal Wirkungen abverlangte, die ihnen versagt sind.

Mit dem f-moll-Quintett sollte Brahms eine ähnliche Erfahrung machen wie mit seinem Klavierkonzert, das, anfangs als Symphonie gedacht, doch zu viel Klaviermäßiges hatte, um rein im Orchester aufgehen zu können. Auch hier stemmten sich dem Komponisten die von ihm gewählten Ausdrucksmittel entgegen, und er fühlte sich durch sie in seinem Gedankenfluge eher gehemmt als befördert, wenn er seinen großartigen, keineswegs einfachen Formideen nachjagte. Streng genommen, eignen sich die in ihrem Charakter so verschiedenartigen Themata innerhalb desselben Stückes weder für ein einzelnes Instrument, noch für irgend einen Komplex von Instrumenten, es müßte denn ein besonders organisiertes Orchester fakultativ für sie eintreten. Aber der Masse des Orchesters widerstrebt andererseits der Grundcharakter der Komposition, der diese entschieden der Kammermusik zuweist. Für das dominierende Thema des ersten Satzes, das gleichsam zaudert, die niederreißende Gewalt eines unbeugsamen Entschlusses aufzubieten, um dann im Fortissimo mit ihr loszubrechen, scheint selbst das Unisono der Instrumente noch zu schwach — das Pedal der Orgel müßte nachhelfen. Man begreift nicht, daß die rollenden Figuren des Klaviers, die auf der Durdominant von F wie zu einem Tigersprunge ausholen, einmal den Streichern zugeteilt gewesen sein sollen. Diese und ähnliche Stellen waren offenbar für die Herbeiführung des Pianofortes entscheidend. Das Thema ist von Brahms zuerst in folgender Weise phrasiert worden:



während es heute so dasteht:

I.



Wir würden, in Übereinstimmung mit der daraus entwickelten Figuration:

1a.



einer dritten Variante den Vorzug geben:



Ein Zufall oder Versehen ist der eigentümliche Zuschnitt des Themas, der seine organische Gliederung verwischt, gewiß nicht; vielleicht sollte der allzu leichte Schwung, der durch die Verknüpfung des Auftaktes mit dem Niederschlage entstände, vermieden und die Wucht des Ganzen noch verstärkt werden. Als Gegensatz zu der trostlos flehenden Bitte, mit welcher die erste Violine ein neues Thema beginnt, kann der trotzige Hauptgedanke sich gar nicht energisch genug zusammenfassen. Wie schmerzlich schneidet das scharf dissonierende Des in die Harmonie ein, und wie wunderbar wird die ausdrucksvolle Melodie vorbereitet! Das Klavier nimmt ihren Anfang voraus, als solle sie gegen den eigenwilligen Helden aufgeboten und zu Hilfe gerufen werden. Wie? kommst du nicht? klagt es, und die Hoffnung sinkt:

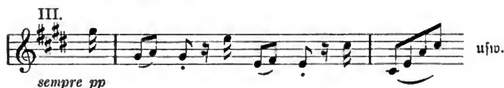


Man glaubt den Schluß gehört und f-moll erreicht zu haben. Da fällt die Geige wieder mit Des ein:

II.



und führt die Melodie fort, weit fort nach cis. Hier erwartet den Zuhörer eine seltsame Überraschung. Über leise und unablässig bohrenden Baßtriolen huscht wie mit Fledermausflügeln eine gespenstische Gestalt dahin:



und die tieferen Saiteninstrumente singen:



Dieses aus drei Tönen gebildete, ängstlich flehende vierte Thema scheint dem zweiten nahe verwandt; in der Tat spricht aus ihm dieselbe bittende Klage, nur noch inniger und rührender. Im Basse regt sich ungeduldig die aus dem Hauptgedanken entwickelte Figur Ia. Die Harmonie moduliert nach Des, der Baß bleibt auf den Dominanttönen liegen, während die Streicher an die sehnsüchtige Phrase:



ein leises, vom Klavier beantwortetes Martellato anreihen, das durch rhythmische Verschiebungen und Dehnungen, zuletzt durch Pausen und Einsätze auf schwächeren Taktteilen den Eindruck der Verängstigung und ermattender Resignation hervorruft. Die Dimensionen des Satzes entsprechen dem Reichtum seiner Gedanken, und doch bewahrt der Satz seine gedrungene Form, er hat keinen Takt zu viel und keinen zu wenig. Noch knapper womöglich tritt ihm der Durchführungsteil gegenüber, der sich auf Modifikationen und Kombinationen von I und III beschränkt, aus dem Schlusse des ersten Teiles einen neuen Kontrapunkt gewinnt und fast unvermerkt in die Wiederholung überleitet. Von schauerlicher Wir-

kung ist dabei die Veränderung des Hauptgedankens. In der schleichenden, wie an dünnen Nebelfäden fortspinnenden Melodie der Geiger erkennt man kaum noch das wuchtige Thema. Sein Heldentrotz scheint gebrochen, die Instrumente spielen wehmütig mit den Blättern und Blüten des zerpflückten Kranzes, die sie einander zuwerfen. Von der zerklüfteten Einsamkeit eines öden Tales hallen die Seufzer der aufgelösten Melodie im zwei- und dreifachen Echo wieder. Das ist echter Brahms. In der Unersättlichkeit seiner fortzeugenden Phantasie bewährt sich die elementare Schöpferkraft seiner Melodiebildung. Tod und Leben fließen ihr in eins zusammen, und die Trümmer einer untergehenden Welt bedeuten für sie die Keime einer aufgehenden. Man betrachte die b-moll-Stelle (Takt 32 der Durchführung) und sehe, wie die Violinen, die sich an dem Zerstörungsspiel der Instrumente beteiligen, schon wieder eine frische Melodie singen:



Die Morgenröte des sonnigen As-dur-Andantes schwebt herauf:



In diesem, von schwärmerischer Liebessehnsucht trunkenen, nach himmlischem Genügen schmachtenden Tongedicht, das von den unvergessenen Wonnen des Andantes der f-moll-Sonate zu den kaum geahnten Seligkeiten der Romanze des c-moll-Quartetts einen schimmernden Irisbogen schlägt, in dieser entzückenden Offenbarung des feurigsten und zartesten Jünglingsherzens sind Schuberts „Gefrorene Tränen" wieder aufgetaut, um sich mit den Blutstropfen zu vermählen, die aus den langsamen Sätzen Beethovenscher Quartette fallen. (Zu dem Seitensatz:



findet sich im Adagio des Harfenquartetts eine frappante Analogie:

Takt 25 ff.) Die phantastischen und dämonischen Elemente, welche den ersten Satz regieren, beherrschen auch Scherzo und Finale. Im Scherzo werden alle Spukgeister der Romantik auf einmal losgelassen, und das barocke Finale, das nach einer tieftraurigen, still vor sich hinbrütenden Introduktion einen melancholischen Gesellen, dem gar nicht danach zumute ist, zum Tanz abkommandiert, scheint mit dem Wahnwitz zu spielen. Erinnern wir uns daran, daß die Ruinen der Sickingenschen Ebernburg über dem Haupte des Komponisten standen, da er das Werk konzipierte, und daß es ihn „gewaltig schüttelte“, als ihm der Irrsinn in Woldemar Bargiels zerrüttetem Geiste ebendort zur selbigen Zeit wieder begegnete! Unholde und Gespenster, aber auch leuchtende Lichtgestalten der Vergangenheit und Gegenwart blickten dem Schreiber über die Achsel, und der alte Johannes Kreisler wurde wieder in ihm lebendig. Das wilde, mit herkömmlichen Maßen kaum zu messende Scherzo (c-moll) bekämpft die Mächte des Unheils, welche in zwei einander ablösenden Moll-Perioden von zwölf und zehn Takten schlürfend und trippelnd näher schleichen mit einer strahlenden Durmelodie. Gewappnet sprengt sie auf mutigem Streitrosse heran und schwingt ihr freudiges Schwert. Mag immerhin ein Fugato die Zahl der Gegner vervielfachen, Roß und Reitersmann fürchten sich nicht; und der Ritter trotz Tod und Teufel (Dürer) zieht siegreich in die Burg ein.[1]) Jene zuerst in C auftretende

[1]) Man hat es dem Verfasser zum Vorwurf gemacht, daß er bei der Schilderung musikalischer Kunstwerke häufig „poetisiere“, ja, man hat gar einen Widerspruch mit seinen sonstigen Prinzipien daraus herleiten wollen, als ob er, der erklärte Gegner der Programmusik, hier in denselben Fehler verfalle, den er an andern table. Dem gegenüber sei folgendes bemerkt. Die Programmusik beraubt mit ihren detaillierten Gebrauchsanweisungen die Kunst der Töne ihres schönsten Vorrechtes, die Verkündigerin des unbestimmten innersten Lebensgefühles zu sein, indem sie ihr zumutet, etwas Bestimmtes auszudrücken, was allein die Poesie vermag. Sie knechtet überdies die Phantasie des Zuhörers, welche von der absoluten Musik befreit und angetrieben wird, sich alles mögliche vorzustellen, und bleibt ihr den Lohn für ihre Dienste schuldig. Während nun das vom Musiker aufgestellte Programm diesen zu allem verpflichtet, was er nicht leisten kann, entbindet ihn die Erklärung des Interpreten jeder Verantwortlichkeit. Dieser gibt sie nicht im Namen des Musikers ab, sondern vertritt sie mit seinem eigenen als eine unter vielen annehmbaren Möglichkeiten, den verborgenen allgemeinen Sinn eines Tonwerkes zu deuten.

Melodie wäre das berufene Trio des Scherzos gewesen; dieses erscheint dann ebenfalls in C-dur und läuft Gefahr, für einen schwächeren Nachklang des dritten Scherzothemas gehalten zu werden. Stellt die an dissonierenden Vorhalten reiche Einleitung des Finales die Harmonie in Frage, so will sich auch das zweite Thema (un pochettino più animato) zu keiner entschiedenen Tonart bekennen, sondern bringt ein trübes Ferment in den Satz, das mitunter wunderliche Blasen wirft und die organischen Verbindungen, zu denen es hintreibt, revoltierend wieder zerstört. Aber sollten auch hier und da die von dem Meister des f-moll-Quintetts erreichten Wirkungen hinter seinen Intentionen zurückgeblieben sein — ein gewaltiges, zu den Gipfeln der Brahmsschen Kunst wie der Musik überhaupt sich erhebendes Meisterwerk bleibt das Quintett doch und zugleich ein unwiderlegliches Zeugnis dafür, daß die variable Form des Sonatensatzes der Phantasie des Künstlers einen weiteren Spielraum gewährt als die ausgeklügelten Formlosigkeiten seiner aberwitzigen Nachfolger.

Da das Werk, wie schon gesagt, auch in Hannover nicht klingen wollte, als es Joachim dem Freunde vorführte, so legte es der enttäuschte Komponist vorläufig beiseite und nahm es erst im Winter 1863/64 wieder auf, als er es zu der „Sonate für zwei Pianoforte“, im Sommer 1864 aber endlich zu dem Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente umarbeitete, so wie es uns heute vorliegt. Brahms gibt in seinem Kompositionsverzeichnisse kurzweg 1864 als Zeit der Umarbeitung an, und es wäre immerhin möglich, daß erst das Klavierquintett die Sonate für zwei Klaviere nach sich zog. Die Logik der Tatsachen spricht anders und entscheidet für den umgekehrten Fall.[1]) Denn Brahms

[1]) Peter Cornelius, der die Vorgeschichte des Werkes nicht kannte, erwähnt es in einem Briefe an Karl Riedel, nachdem er erfahren hatte, daß es in Leipzig mit seinen Weihnachtsliedern zusammen aufgeführt worden war: „Du glaubst nicht, wie sympathisch es mir war, dem f-moll-Quintett von Brahms vorauszugehen. Ich habe das Werk in Wien, ich möchte fast sagen, entstehen sehen. Brahms spielte es zuerst aus dem Manuskript für zwei Flügel mit Tausig: Ich liebe das Werk sehr, besonders den ersten Satz und das liebliche As-dur-Andantino des zweiten.“ — Hermann Levi aber berichtet: „Aus der f-moll-Sonate ein Quintett zu machen, hatte ich Brahms geraten. Er schrieb die Partitur im Sommer 1865 in Baden-

spielte die Sonate als Novität am 17. April 1864 mit Tausig in einem Extrakonzert der Wiener Singakademie, das ihm die Augen über die Unzulänglichkeit auch der zweiten Bearbeitung öffnete. Gerade die beiden ersten Sätze enttäuschten das musikalische Publikum, weil sie instrumentaler gedacht waren, während die beiden letzten als die klaviermäßigeren „die gedrückte Stimmung des Auditoriums wieder aufrichteten". So berichtet die brahmsfreundliche „Allgemeine musikalische Zeitung", und sie bemerkt, daß der „über die Gebühr ausgedehnte erste Satz (!), sowie die verschwommene, unverständliche Träumerei des zweiten (!!) gegründete Bedenken erregten". Gotthard, der den Spielern die Noten umwendete, will gehört haben, wie Brahms während des Spieles über das Unverständnis der Zuhörer bittere Worte des Unwillens äußerte.

In demselben Konzert wurden u. a. auch die „Neckereien" zum erstenmal öffentlich gesungen, und zwar von Marie Wilt, Ida Flatz und den Herren Prihoda und Panzer. Brahms hatte das reizende Vokalquartett nebst dem von süß einschmeichelnder, natürlich gesteigerter Melodie getragenen „Gang zum Liebchen" in Wien komponiert. Beide Quartette waren ein köstliches Weihnachtsgeschenk der Muse, mit dem sie ihn am 24. Dezember 1862 überraschte, gleich nachdem er sein unsterbliches Lied von der „Heimat" gesungen, als hätte sie ihn mit einer lustigen Gabe über die Qual seiner Sehnsucht trösten wollen. „Neckereien" und „Der Gang zum Liebchen" erschienen zusammen mit dem früheren „Wechsellied zum Tanze" als op. 31 und erregten überall, wo sie gesungen wurden, einhelligen Jubel durch die Frische ihrer Erfindung, die feine, unauffällige Kunst ihrer Arbeit, wie sie sich

Baden und brachte sie mir nach Karlsruhe. Wir schnitten dieselbe in drei Teile auseinander, und Brahms, David und ich schrieben während eines Tages und der darauf folgenden Nacht (in der wir uns durch schwarzen Kaffee wach erhielten) die Stimmen aus, so daß das Stück am folgenden Tage probiert werden konnte. (NB. nur die Streichinstrumente — den Klavierpart spielte Brahms nach einer Bleistiftskizze, die er sich machte.)" In der Jahreszahl irrt Levi. Interessant aber und charakteristisch für Brahms ist es, daß er Levi, der die Sonate für das Original hielt, in der Meinung beließ, auf seinen Rat die Umarbeitung vorgenommen zu haben, wie er ihm auch kein Sterbenswort von dem früheren Streichquintett sagte, um ihm den Spaß nicht zu verderben.

andererseits nicht zuletzt durch ihre Sangbarkeit empfahlen. Zum allerersten Male wurde op. 31 Nr. 1 öffentlich als „Wechselgesang beim Tanze" am 18. Dezember 1862 in Wien gesungen, und zwar von Ottilie Hauer, Ida Flatz, Eduard Tisch und Förchtgott in jener Soiree, die zum Besten des hilfsbedürftigen, schwer erkrankten Violinvirtuosen H. W. Ernst veranstaltet worden war.[1]) Das Opus ist, nebenbei bemerkt, das letzte, das Brahms Breitkopf & Härtel zum Verlage überließ. „Zwei Motetten" und „Geistliches Lied" waren den weltlichen Quartetten dort unmittelbar vorangegangen, und er sandte ihnen das neue Werk nach als „einen kleinen Epilog, der sich, lustig und verliebt, wie er ist, ganz wohl schicken wird". Daß dies lustige Kleeblatt, namentlich Nr. 1, sich „beim Exekutieren immer erstaunlich warme Freunde erworben habe", glaubt er hinzufügen zu müssen.

An Rieter-Biedermann aber, den Verleger des f-moll-Quintetts, schreibt Brahms am 22. Juli 1865 aus Baden-Baden: „Vor allem bitte ich nochmals, den Stich möglichst zu beschleunigen und vom Quintett mir sobald als möglich (vielleicht nach der ersten Revision) ein brauchbares Exemplar zukommen zu lassen. Joachim kommt noch hierher, und überhaupt möchte es gespielt werden. Ferner möchte ich, wir behielten das Werk auch als „Sonate für zwei Klaviere" in Aug' und Sinn. Es ist mir und allen, die es gespielt und gehört, doch einmal besonders lieb in dieser Gestalt, und möchte ein interessantes Werk für zwei Klaviere doch wohl gern empfangen werden. Ein vierhändiges Arrangement kann ich Ihnen jedenfalls (für spätere Herausgabe jedoch) geben." Das Werk wurde in beiden Fassungen der Frau Prinzessin Anna (jetzt Landgräfin) von Hessen, geborenen Prinzessin von Preußen und Mutter des als ernsten Musiker rühmlich bekannten Landgrafen Alexander Friedrich, zugeeignet. Sie lebte im Sommer 1864 in Baden-Baden, und Brahms lernte sie durch Elise Schumann kennen, die bei ihr wohnte. Da sie selbst sehr musikalisch war und viel mit Klara Schumann und Brahms musizierte, so fand sie lebhaftes Gefallen an der neuen „Sonate" und bedankte sich für deren Widmung bei dem Autor mit dem wahrhaft könig...

[1]) Vgl. S. 47.

lichen Geschenk des Originalmanuskripts von Mozarts g-moll-Symphonie, die als Hauptstück der Brahmsschen Autographensammlung von dem glücklichen Besitzer heilig und in Ehren gehalten wurde.[1])

Die denkwürdigen Schicksale des f-moll-Quintetts haben uns den Ereignissen vorausgreifen lassen. Wir kehren zu Brahms zurück, der am 6. Mai 1863 von Hannover nach Hamburg gereist war, um seinen dreißigsten Geburtstag im Vaterhause zu verleben. Zu seiner großen Betrübnis sollte er daheim nicht alles so wiederfinden, wie er es verlassen hatte. Zwischen seinen Eltern, die er beide mit gleich zärtlicher Liebe umfaßte, war eine Entfremdung eingetreten, und nur durch sein vermittelndes Eingreifen konnte die gegenseitige Spannung gelöst, der völlige Bruch vermieden werden. Der Altersunterschied zwischen den Ehegatten machte sich immer empfindlicher geltend, je älter beide wurden. Vater Johann Jakob stellte als Siebenundfünfzigjähriger noch immer einen stattlichen und lebenslustigen Mann vor, während

---

[1]) In einem an Hermann Levi gerichteten Briefe (vom 23. Juni 1899) schreibt die Frau Landgräfin: „Ich bin durch Klara Schumann im Sommer 1864 in Baden-Baden-Lichtental mit Brahms bekanntgemacht worden, und mir wurde die völlig unverdiente, aber hoch beglückende Gunst zuteil, zuerst damals dort in Klara Schumanns Hause, dann in dem meinigen, sowie später zu Wiesbaden, im Residenzschlosse Philippsruhe bei Hanau und auf meinem Witwensitz zu Frankfurt a. M. mit Brahms vielfach musizieren, ja sogar vierhändig spielen zu dürfen. Sein Klavierquintett op. 34 f-moll wurde mir von ihm, in doppelter Form, gewidmet; auch schenkte er mir dasselbe im Manuskript als „Sonate für zwei Pianoforte", wie er's ursprünglich komponiert und alsbald nach seiner Entstehung (gerade in jenem Sommer 64) mit Klara Schumann mir vorgespielt hatte. Durch besonderen Glückszufall erwarb ich kurz danach Mozarts g-moll-Symphonie im Originalmanuskript, brachte sie Brahms dar und konnte ihm hiermit eine wirkliche, seiner würdige Freude verursachen. — Seit gedachten, längst entschwundenen schönen Zeiten hat der musikalische Verkehr mit Meister Brahms fortbestanden. Bis in sein letztes Lebensjahr besuchte er mich bei seiner jedesmaligen Anwesenheit zu Frankfurt; er wohnte bei Klara Schumann, wo ich meist seine Kammermusik wundervoll aufführen hörte. Öfters kam er zu mir an der Seite meines ältesten Sohnes, des Landgrafen Alexander, welchem er gleichfalls gütiges musikalisches Interesse widmete. — Daß er mir Glücklichen sein f-moll-Prachtwerk dedizierte, seine wohlwollende Nachsicht und freundschaftlichen Gesinnungen stets bewies und bewahrte, bleibt mein Stolz und Lichtpunkt bis ans Ende meiner Tage."

seine vierundsiebzigjährige Frau Christiane längst eine gebrochene hinfällige Greisin geworden war, die gänzlich unter dem ungünstigen, eher aufreizenden als mildernden Einflusse ihrer verblühten Tochter Elise stand. Beide Frauen, durch gemeinsame Interessen verbunden, in denen sie sich vom Vater verkürzt wähnten, konspirierten gegen das Oberhaupt der Familie und ließen es das Übergewicht ihrer häuslichen Macht fühlen. Bruder Fritz, in jeder Beziehung das Gegenteil von Johannes, hatte sich zwar zu einem tüchtigen Pianisten und gut bezahlten Klavierlehrer ausgebildet, ging aber als Kunstelegant und Musikdandy seine eigenen Wege, kümmerte sich um nichts, lebte flott darauf los, kontrahierte unbedenklich Schulden und trug das Seinige dazu bei, den Unfrieden in der Familie zu vermehren. Kein Wunder, daß die heiß ersehnte Heimat den Zurückgekehrten befremdete! Teils hatte sie sich in der kurzen Zeit seiner Abwesenheit wirklich verändert, teils sah er sie selbst mit anderen Augen an, und er fühlte sich erst wieder wohl, als er nach notdürftig wiederhergestellter Ordnung im Vaterhause vom Sillberg auf die Elbe und die Villen von Blankenese niederblickte, um sich in Armidens Zaubergärten, denen er kaum entronnen war, zurückzuträumen.

Anstatt sein gemütliches Hammer Quartier in der Schwarzestraße bei Frau Dr. Roesing wieder zu beziehen, war er, möglichst fern von Verwandten und Bekannten, in einen versteckten Schlupfwinkel entwichen, den er in dem zum üppigen Buen retiro der Hamburger Geldaristokratie umgewandelten ehemaligen Fischerdorf ausgekundschaftet hatte. Dort wußte er sich vor schadenfrohen Beileidsbezeugungen falscher Freunde sicher, dort vermutete ihn kein Komiteemitglied der Philharmonischen Gesellschaft, und dort konnte er sich einer größeren Arbeit hingeben, die ihn seit der Abreise von Wien unausgesetzt beschäftigte. Hübbe[1]) erzählt, daß Brahms in Blankenese einmal eine unerwartete Begegnung mit seinem Mädchenquartett hatte. Die Damen lockten ihn, den sie still für sich in Gedanken durch den Park gehen sahen, mit einem ihrer oftgesungenen Lieder. Weitere Folgen scheint das Renkontre nicht gehabt zu haben; denn der Hamburger Frauenchor trat nicht

[1]) „Brahms in Hamburg“, S. 46.

mehr zusammen. Seinem Dirigenten lagen ganz andere Dinge am Herzen. In Goethes Gedichten hatte er in nächster Nachbarschaft der von Mendelssohn komponierten „Ersten Walpurgisnacht“ die Rinaldo-Kantate gefunden und sich wundersam von ihr berührt gefühlt. Noch immer harrte der herrliche Text eines kongenialen Tondichters. Ein solcher ist der Kapellmeister Winter in München gewiß nicht gewesen, obgleich er vor allen andern einmal dazu berufen war, als Autor des beliebten „Unterbrochenen Opferfestes“ und einer der zahllosen „Armiden“, die seit Ferraris erster derartiger Oper von 1639 in Italien, Frankreich und Deutschland ihren Rinaldo und das Publikum bezauberten. Wohl wußte er sich den Dank des Prinzen Friedrich von Gotha zu verdienen, für dessen „hübsche und gebildete Tenorstimme“ Goethe den Text verfaßt hatte, und auch den Beifall des Dichters zu erwerben. Seine Musik aber verscholl mit der Stimme des durchlauchtigen Sängers und drang nicht einmal bis zu Zelter, der, als Goethe ihm das Gedicht nachträglich schickte, selbst Lust bekam, es zu komponieren. Zelter rühmt die „zauberhafte Leichtigkeit, Lieblichkeit und reizende Glätte“ des Textes und meint, es werde keine der leichten Arbeiten sein, „wenn herauskommen soll, was drinnen steckt“.

In Wien hatte Brahms die Stimme des jungen Gustav Walter und den Chor des Wiener Männergesangvereins gehört. Der weiche, quellende Glanz der einen, das machtvolle Organ des andern, das an Fülle und Mannigfaltigkeit der Tongebung mit jedem gemischten Chor, an Feinheit des nuancierten Ausdrucks und agogischer Dynamik mit jedem Solisten wetteifern konnte, verfehlten ihren Eindruck auf den überraschten Zuhörer nicht. Beide zusammen mögen ihn in seinem Vorsatz bestärkt haben. Den Ausschlag aber gab, wie immer bei Brahms, der alles, was ihm von außen zukam, nur dann der Beachtung wertschätzte, wenn es einem inneren Triebe begegnete, seine Gemütsverfassung. Die erlebte Wahrheit in Goethes Darstellung des Rinaldo hatte ihn im Innersten getroffen; das Gedicht hielt auch ihm den diamantenen Schild als Spiegel vor, und er erkannte schaudernd in dem Doppelwesen Rinaldo-Goethes sein eigenes Bild. Auch er hatte die längst beschlossene Abreise zaudernd immer wieder hinaus-

geschoben; auch er konnte sich von dem Lustgefilde der schönen Stadt nicht trennen und wartete, trotzdem der eigentliche Zweck seines Aufenthalts längst vereitelt war, und auch er schmachtete in den Fesseln einer dunkeläugigen Armida. Das Gerücht bezeichnet die erste dramatische Sängerin, die vielgefeierte Donna Anna, Agathe, Valentine, Elisabet, Elsa und Leonore der Wiener Hofoper Luise Dustmann als den freundlich an seinem Himmel aufgegangenen Stern der Liebe, der dem Fremdling auf seinen ersten Wiener Gängen voranleuchtete. Gewiß ist, daß Brahms intim mit ihr verkehrte, und daß er ihr bis an sein Ende (Frau Dustmann überlebte ihn um zwei Jahre) treue Freundschaft bewahrte. Ebenso sicher ist, daß sie ihn als Fidelio durch ihren seelenvollen Gesang und ihr ergreifendes Spiel zu Tränen rührte — er sprach manchmal davon und immer mit leidenschaftlicher Wärme. Gleichwohl kann hier nur von einer Vermutung die Rede sein, die allerdings noch durch einen besonderen Umstand unterstützt wird. In der Arie seines Rinaldo — die erste und letzte, die er geschrieben — hat Brahms die Wendung aus dem Poco Allegro der Kerkerarie



Florestans herübergenommen: „Ein Engel, Leonore!“ Vielleicht war es auf ein Zitat, ein Merkzeichen abgesehen, wie er sie liebte.[1]) Die Übereinstimmung tritt dadurch noch lebhafter hervor, daß das ganze Musikstück unter dem Zeichen Beethovens zu stehen scheint, wenn es auch hauptsächlich die Kongruenz der Metren ist — beide Arien beginnen in vierfüßigen, übers Kreuz gereimten Trochäen, die bei erhöhter Leidenschaftlichkeit in Anapästen übergehen — was eine gewisse allgemeine Ähnlichkeit mehr vortäuscht als feststellt.

Goethes „Rinaldo“ fußt auf einer Episode aus Tassos „Befreitem Jerusalem“, die der moderne Dichter als bekannt voraussetzen durfte. Bei ihm aber ist die Situation eine andere als in dem italienischen Original. Rinaldo hat bereits entsagt und ist entschlossen, den mahnenden Gefährten, die vom Meere aus in Armidens Garten eingedrungen sind, zu folgen.

[1]) Vgl. I S. 152, 176, 227, 248, 319, 323 f., 330, 367, 438.

Das Schiff steht zur Abfahrt gerüstet. Aber der Unselige zögert noch: die jähe, plötzliche Veränderung, die mit ihm und um ihn vorgegangen ist, befremdet, ängstigt, hemmt ihn, sie zwingt seinen Geist, die entschwundenen Bilder des Glückes von neuem aufleben zu lassen, und der Gedanke an die verlorene Fülle der Vergangenheit, der stärker ist als das Pflichtgebot der leeren, nüchternen Gegenwart, will ihn zurückhalten. Das Paradies, in welchem sich die Reize Himmels und der Erde vereinigten, ist unversehens ein wüster Schreckensort geworden. In dem Augenblicke, da Rinaldo, aus dem Frieden seiner Seele aufgestört, Armiden entsagt, vollzieht sich in ihm eine Umwandlung, die noch stärker ist als der gleichzeitig eintretende Dekorationswechsel des äußeren Schauplatzes. So war es auch Goethe geschehen bei der Lösung eines unklaren Liebesverhältnisses, und die alte Zeit lebte wieder in ihm auf, als er im Jahre 1811 den sechzehnten Gesang des „Befreiten Jerusalem" überlas und den Stoff für seine Kantate darin entdeckte. Mit verjüngender Kraft strömten dem Zweiundsechzigjährigen die an seine Lililieder erinnernden Verse von den Lippen:

„Stelle her der goldnen Tage
Paradiese noch einmal,
Liebes Herz! ja schlage, schlage!
Treuer Geist, erschaff sie wieder!
Freier Atem, deine Lieder
Mischen sich mit Lust und Qual."

Rinaldo-Goethe kann sich nicht darein finden, daß er nur der Narr seiner Illusion gewesen sein soll, und er sucht das unvergängliche Teil seiner Liebesleidenschaft durch die Macht der Poesie zu retten und zu befestigen: an die Stelle des desillusionierten Liebhabers tritt der Dichter. Aber der eine ist ein ebenso gefährlicher passiver Widersacher des tätigen Helden wie der andre. Im Beispiele Rinaldos wird der psychologische Vorgang, der den Liebhaber zum Dichter macht und den Dichter wieder zum Liebhaber zurückzubilden droht, dargestellt, somit der ganze Konflikt von außen nach innen gewendet, aus dem Körperlichen ins Geistige, aus dem Dramatischen ins Lyrische übersetzt. Den gebrochenen Zauber wieder herzustellen, gelang dem Poeten so gut, daß er, von seinem eigenen Hirngespinst gefangen, an die Realität seiner Schöpfung glaubt und außer sich gerät, seine Armida, die er

nun recht eigentlich erst besitzt, verlassen zu sollen. Der zweite Abschied fällt ihm noch schwerer als der erste. Von der leiblichen Armida konnte Rinaldo sich losreißen, ihrem Phantom wird er nicht entrinnen. Kein diamantener Schild vermag den feineren Trug der Phantasie zu entsiegeln, der den gröberen der Sinne ablöste. Erst das aus der Ferne des Lagers wirkende Gebet der Kreuzfahrer rettet den Helden vor der neuen, bedenklichsten Gefahr, in Schwärmerei des Wahnsinns zu verfallen, und der umspringende günstige Wind ist das Zeichen, daß die „Liebe von oben“ an ihm teilgenommen. Die Meerfahrt schafft ihm Genesen, und er erreicht sein hohes Ziel.

Brahms ließ sich die Worte, die Zelter und Goethe über den Gegenstand austauschten, gesagt sein.[1]) Er hütete sich, des Guten zu viel zu tun, blieb streng bei der Sache und führte das leicht und frei Angedeutete aus, ohne den inneren Gang, den psychologischen Prozeß der Handlung, durch ablenkende Schilderungen zu unterbrechen oder den Text mit billigem Schmuck zu überladen. Im richtigen Gebrauch der Kunstmittel zeigte Brahms den Meister und verschmähte jede Art von gefallsüchtiger Übertreibung, hinter welcher der Schwächling gern seinen Mangel an Gemüt verbirgt. Einem luxurierenden Orchestermaler wäre es ein leichtes gewesen, mit ein paar geschickten Handgriffen die unbequeme Hauptsache beiseite zu schieben, um Tasso und Goethe als symphonischer Dichter abzutrumpfen. Armidens Palast und Garten, der diamantene Schild, die Verwandlung, die Erscheinung der Zauberin, das Wunder der Befreiung oder „Erlösung“, die Heimfahrt — welche Fülle von verführerischen Gelegenheiten, in blendender Tonmalerei zu schwelgen! Mit offenen Augen ging Brahms an diesen Herrlichkeiten vorbei, zur großen Enttäuschung seiner mit dem Publikum harmonierenden Verehrer, und hielt sich, wie bei den Romanzen von der schönen Magelone, mit denen sein „Rinaldo“ in Stil und Ausdruck nahe verwandt ist, an jenes unsichtbare ideale Theater der Phantasie, in welchem allein er den für die Goethesche „Szene“ geeigneten Schauplatz erkannte. Darum gelang es ihm auch, den tiefen Sinn der Dichtung zu enträtseln und anstatt

[1]) „Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter“ I Nr. 175 und 176.

einer Serie schnell verblassender Prunkbilder das, die Züge unsterblichen Geistes tragende Seelengemälde zu schaffen, welches wir, im Widerspruch zu den Urteilen anderer, in diesem Muster einer weltlichen Kantate bewundern. Das von Brahms im „Rinaldo“ verwendete Orchester ist das gewöhnliche, nur gebraucht der Komponist drei Pauken und läßt hier und da die kleine Flöte eintreten, um besonderen Stellen ein scharfes Licht aufzusetzen. Mit den Posaunen wird sehr sparsam und vorsichtig umgegangen. Sie erscheinen zuerst bei dem Vorzeigen des Schildes, wo sie im Pianissimo, abwechselnd mit Holzbläsern und Hörnern die Oktaven der Streicher füllen helfen, dröhnen in die Vision der vom Blitze getroffenen Paläste hinein, begleiten die von günstigem Winde beförderte Seereise und bekräftigen das Losungswort des Schlusses. Der reichlich bedachte Chor der Bläser drückt niemals auf den der Singstimmen und breitet ein zartes, luftiges Gewebe unter dem Tenorsolo aus, das nicht leicht zu singen ist, am wenigsten in der bis zum Delirium gesteigerten Exaltation des Helden, dafür aber mit der großen Arie jedem halbwegs gebildeten Sänger zum schönsten Erfolge verhilft. Das in süßesten Wohllaut getauchte Musikstück ist das Herz der zweiteiligen Kantate, die sich in mehrere, eng miteinander verbundene Sätze gliedert, aber nur den zweiten Teil, den Schlußchor, gesondert für sich bestehen läßt. Als Bindemittel dienen mehrere Leitmotive, die zum Teil schon in dem kurzen Orchestervorspiel, der gedrängten und spannenden Exposition des Ganzen, eingeführt werden.

Nicht an ihnen allein ist der Einfluß zu bemerken, den Wagners „Tristan“ ganz unverkennbar auf „Rinaldo“ ausgeübt hat. Die Nähe der imposanten symphonisch-dramatischen Liebestragödie, welche von der Wiener Hofoper nach siebenundsiebzig anstrengenden Proben im März 1863 beiseite gelegt wurde, tat ihre Wirkung auf alle, die mit ihr zu tun bekamen. Cornelius und Tausig waren mit Partitur und Klavierauszügen bewaffnet, und „Tristan und Isolde“ ihr tägliches Brot, das sie mit Brahms teilten. Cornelius studierte auf Wagners Betreiben der Dustmann und Destinn die Partien der Isolde und Brangäne ein, Tausig spielte das Werk von Anfang bis Ende auf dem Klavier, und

Brahms hörte mit schauderndem Entzücken zu.[1]) In keinem andern Brahmsschen Werke kommen so viele unvorbereitete, rasche Harmoniewechsel vor wie in seinem „Rinaldo", und die seufzenden und jammernden Tonreihen:



und



oder auch:



die sich mit Motiven aus Tristan, z. B. mit:



berühren, gehören bei ihm zu den größten Seltenheiten. Auch das für dramatisch geltende Tremolo fehlt nicht. Aber diese kleinen Flecken entstellen das Werk nicht; wir möchten sie Schönheitspfläſterchen der Partitur nennen, da sie deren Glanz und gesunde Farbe noch hervorheben.

So lyrisch das Werk, seinem Charakter gemäß, verläuft, — es finden sich doch in ihm allerlei dramatische Ansätze. Rinaldo selbst zerfließt nicht in Stimmung, sondern verdichtet sich zu einer lebensvollen Gestalt. „Der Komponist," schreibt Billroth, „hat nicht einen durch Bezauberung sinnlich verliebten Mann in reiferen Jahren, sondern einen von der Schwärmerei der Liebe beseelten Jüngling aus dem Rinaldo gemacht", und fügt hinzu: „In der

---

[1]) Wie er später über „Tristan" dachte, verrät seine Äußerung über eine in Wagnerkreisen verpönte Kritik des Werkes (in den „Opernabenden" des Verfassers): „Da unterschreib' ich jedes Wort!"

künstlerischen Produktion kann man eben nicht lügen."[1]) Es könnte also die oft aufgeworfene Frage, ob Brahms das Zeug zum dramatischen Komponisten hatte, im Hinblick auf „Rinaldo" in bejahendem Sinne beantwortet werden. Dafür, daß er nicht zum Musikdrama fortgeschritten, sondern bei der Oper geblieben wäre, könnte abermals, ohne Appellation an die Prinzipien des Meisters, der „Rinaldo" einstehen: seine Leitmotive, welche von denen Wagners an prägnanter Plastik bei weitem übertroffen werden, haben zu viel innerliches organisches Leben und zu wenig äußerliche Widerstandskraft und Tragfähigkeit, um ein derartiges weitläufiges Ton- und Wortgebäude zu stützen.

Das späte Erscheinen der Kantate hat Biographen und Kritiker beirrt. Man glaubte sie mit dem „Frithjof" von Max Bruch (1864) in Konkurrenz bringen und andererseits an Brahms' „Deutschem Requiem" messen zu sollen, das der ersten Aufführung des „Rinaldo" voranging. Diese fand erst am 28. Februar 1869 in einem Konzert des Wiener Akademischen Gesangvereins[2]) unter Brahms statt, und Gustav Walter sang die Titelpartie, so schön, daß Billroth meinte, man wisse nicht, ob er für den Rinaldo oder dieser für ihn geschaffen worden sei. Brahms schreibt darüber an Simrock: „Nun verlangt es Sie gewiß, von der ersten Aufführung zu hören, und ich will noch rasch erzählen. Vor allem hat sie mir recht viel Spaß gemacht und keine Bedenken. Dann war sie so gut, wie ich es nicht leicht wieder erlebe. Walter schwärmte für seine Partie und sang sie außerordentlich schön. Der Chor (300 junge Leute) war vortrefflich und das Orchester doch immer das Opernorchester hier. — Ihnen wäre nun wohl Publikum und

[1]) Der mit — th gezeichnete Aufsatz, dem obiger Passus entnommen ist, steht in der, seit 1868 von Chrysander redigierten „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" IV S. 77. Daß er von dem berühmten Gelehrten herrührt, bezeugt der weiter unten mitgeteilte Brief von Brahms an Simrock.

[2]) Der „Wiener Männergesangverein", an den Brahms von Anfang an dachte, war von dem Feste, das er am 11. Oktober 1868 zur Jubelfeier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens veranstaltete, so stark in Anspruch genommen worden, daß er vorläufig an kein Orchesterkonzert gehen konnte. So kam das Werk zu den Akademikern. „Sie singen höchst lustig den Rinaldo, und die Übungen mit dem jungen frischen Volk sind ganz reizend." (Brahms an Simrock 6. 12. 68.)

Kritik das Wichtigste — aber da ist, wie gewöhnlich, nicht so viel Rühmliches zu melden. Energisch ausgezischt wie im vorigen Jahr mein Requiem ist der Rinaldo wohl nicht, aber von einem Erfolg kann ich auch wohl nicht sprechen. Und diesmal hörten die Kritiker vom Blatt und schrieben denn auch gehörig was zusammen. Es ist eine alte Erfahrung, daß die Leute immer etwas Bestimmtes erwarten und ebenso von uns immer etwas ganz anderes kriegen. So hoffte man denn diesmal jedenfalls ein Crescendo des Requiem und bestimmt eine schön aufgeregte, gute Venusberg-Wirtschaft bei der Armida usw. . . . Übrigens bitte ich Sie, sich deshalb die Sache noch zu überlegen! Es ist immerhin ein umfängliches Werk, und daß es mir und einigen Enthusiasten Vergnügen gemacht, sagt nicht viel. In der Rieterschen Zeitschrift kommen vielleicht ein paar Worte über Rinaldo von Hofrat Billroth."

Zu den „einigen Enthusiasten" gehörte außer Billroth auch Hermann Deiters, der in derselben Zeitschrift eine wertvolle, sehr eingehende Studie veröffentlichte. Auch er verfällt, wie noch alle Kritiker des „Rinaldo" in den Irrtum, daß die stumme Armida wirklich auf der Szene erscheine, und daß ihre Dazwischenkunft die „letzte und stärkste Prüfung" des Helden sei. (Die zweideutigen Verse: „Zum zweiten Male seh' ich erscheinen" usw. sind die Ursache des alten und manches neuen Mißverständnisses, unter denen die in ihrer ätherischen Schönheit unverstandene, lichtumflossene Komposition noch immer zu leiden hat.) Aber er wünscht doch nicht, wie Hanslick, dem schwärmerischen Jüngling „einige Tropfen Tannhäuserblut" oder vermißt, wie Kretzschmar, den „groben Theaterpinsel", noch tut er, wie Reimann und andere, das Werk achselzuckend mit ein paar Redensarten ab. Wäre Brahms rechtzeitig, d. h. vor dem Requiem mit dem „Rinaldo" aufgetreten, so wäre dies dem äußeren Erfolge günstiger gewesen. Er konnte es nicht, weil er mit dem Schlußchor lange nicht zufrieden war und erst im Sommer 1868 nach dem Bonner Musikfeste dazu kam, ihn in zweiter, endgültiger Fassung zu vollenden.[1])

[1]) Aus dieser Tatsache mag der von Deiters verbreitete Mythus entstanden sein, Brahms habe 1868 in Bonn den fünften Satz seines Requiems komponiert.

In Blankenese wurde das Werk nur provisorisch abgeschlossen.

In seiner dortigen Zurückgezogenheit wurde Brahms eines Tages von der Arbeit aufgestört durch ein Telegramm von Flatz und einen Brief Josef Gänsbachers, die ihm mitteilten, daß ihn die Wiener Singakademie zu ihrem Chormeister gewählt habe. Die Nachricht kam Brahms unerwartet und überraschte ihn um so mehr, als er, wie schon im vorigen Kapitel gesagt worden ist, zwar schon in Wien davon hatte reden hören, daß man bei einem etwaigen Personalwechsel auf ihn reflektieren würde, — „mir wird, wie es scheint, die Chormeisterstelle der Singakademie hingehalten“ schrieb er an Joachim — aber damals hoffte er noch auf Hamburg und verhielt sich, auch aus anderen Gründen, mehr ablehnend als entgegenkommend. Zudem ging in Wien die Rede, daß Stockhausen an eine damals geplante „Hofopernschule“ berufen werden sollte. Nun war am 6. Mai Ferdinand Stegmayer, der bisherige Leiter der Akademie, gestorben, und es mußte zur Neuwahl geschritten werden. Um die Stelle bewarb sich Franz Krenn, der sich mit Hellmesberger in die Vertretung des erkrankten Stegmayer teilte. Ein geborener Österreicher, besaß er schon als solcher die Sympathien seiner Landsleute und hatte sich überdies durch seine Kirchenkompositionen — er war Kapellmeister an der Hofkirche zum heiligen Michael — einen großen Anhang gemacht. Gänsbacher, neben Flatz, dem Gatten der früher erwähnten Sängerin, das einflußreichste Vorstandsmitglied der Singakademie, erhielt gleich nach dem Tode Stegmayers in der Kanzlei des Advokaten Baron Härtel, bei dem er mit Dr. Schneider, dem Neffen Franz Schuberts, als Konzipist arbeitete, den Besuch des Musikmäcens Fürsten Czartoryski, der ihn und Schneider für den von oben protegierten Krenn zu gewinnen hoffte. Gänsbacher aber, der das Heil des Vereins in Brahms sah, agitierte lebhaft für diesen, trat in der Generalversammlung mit einem glänzenden Plädoyer gegen den Fürsten auf und setzte die Wahl durch, mit neununddreißig gegen achtunddreißig Stimmen. Eine einzige Stimme, vielleicht die irgend eines unbekannten, gleichgültigen Menschen entschied das Schicksal des großen Künstlers und führte damit eine wichtige, folgenschwere Wendung in der neueren Musik,

geschichte herbei! Denn Brahms nahm die Wahl ohne allzu langes Überlegen und Verhandeln an, ganz gegen seine sonstige Gewohnheit und fast im Widerspruche zu seiner zähen, vorsichtigen und nachdenklichen Natur. Der Gedanke, daß gekränkter Ehrgeiz und verletzte Vaterlandsliebe dabei im Spiele waren, läßt sich nicht abweisen. — Wahrscheinlich hatte er bei seiner Anwesenheit in Wien über die eigentümlichen Verhältnisse der Singakademie an der gehörigen Stelle keine näheren Erkundigungen eingezogen; denn wäre er von dem desolaten Zustande des Institutes, das ihn an seine Spitze berief, genau unterrichtet gewesen, so hätte er gewiß niemals Ja gesagt. Unter allen Umständen war sein Entschluß ein überstürzter, und wir werden in der Folge sehen, daß er es zwar zu büßen, aber nicht zu bereuen hatte, par dépit der Dirigent der Wiener Singakademie geworden zu sein, denn seine dauernde Übersiedlung nach Wien schlug zum Segen für ihn und seine Kunst aus.

Er selbst mochte sich am wenigsten klar sein über den verborgenen Beweggrund, der ihn antrieb, so vorschnell zu handeln, anstatt, wie er früher zu Joachim sagte, „ernsthaft zu bedenken". Ihm bereitete es keine geringe Genugtuung, sich vor den Hamburgern in seiner neuen Würde zeigen zu können, und die Aussicht auf die lang erwünschte geregelte Tätigkeit, von der er sich die kräftigste Förderung seines Talentes versprach, erfüllte ihn mit Lust und Freude. Der redliche Wille und heilige Eifer, mit dem er dann sein Amt antrat, galten ihm, wie immer, als die sicherste Gewähr für den glücklichen Erfolg, und so ließ er, nachdem er schon eine Woche vorher an Gänsbacher geschrieben hatte: „Bis dahin sollen Sie sich nicht blamiert haben; ich nehme an, und ich komme", am 30. Mai 1863 folgendes ostensible Schreiben an die Vereinsleitung der Wiener Singakademie vom Stapel:

„Hochgeehrteste Herren!

Daß die Dirigentenwahl der Wiener Singakademie auf mich fallen konnte, ist mir ein ebenso überraschendes als ehrenvolles Zeichen Ihres Vertrauens erschienen, das ich dankbar zu schätzen weiß. Und so möchte ich Ihnen denn vor allem meine lebhafte Freude über das mir gewordene Anerbieten ausdrücken, und wie sehr ich geneigt bin, ja wie sehr ich wünsche, ich möge

das mir geschenkte Vertrauen durch meine Tätigkeit für die Akademie verdienen können. Ich hoffe nun, und zwar teils durch Ihre Güte, einiges Nähere über die Akademie und über die von mir verlangte Tätigkeit zu erfahren, und hoffe zugleich sehr, es möge mir der Antrag dann immer annehmbarer erscheinen. Daß ich mich überhaupt bedenke, von der ehrenvollen Einladung Gebrauch zu machen, werden Sie erklärlich finden, da eine derartige Stellung doch jedenfalls sehr ändernd in meine bisherige Lebensweise eingreift. So nehme ich mir also die Freiheit, Ihnen hier gleich einiges zu notieren, über das ich Ihre gütige Auskunft wünschte. Vor allem möchte ich wissen, wie lange und wie sehr ich überhaupt gebunden bin durch die Akademie. Nach den Statuten gehen die Übungen bis zum August, das tun sie aber in Wirklichkeit wohl nicht? Bleibt, wie bisher, ein Vize-Chormeister beschäftigt, und kann ich sonach, falls ich wünsche, eine oder mehrere Wochen verreisen und diesem derweilen die Übungen übertragen?

Dann wünsche ich zu wissen, wie stark derzeit die Zahl der singenden Mitglieder der Akademie ist, und zwar nach den Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß); ferner, wie stark die Männer etwa im letzten Winter bei den gewöhnlichen Proben vertreten waren. Damit hängt die Frage zusammen, ob jetzt bis zum Wiederanfang wohl dafür getan wird, neue Mitglieder zu gewinnen, und wer etwa die Prüfung und Aufnahme derselben übernimmt. Sehr lieb wäre es mir, wenn ich durch Ihre Güte die bisherige Tätigkeit der Akademie übersehen könnte, etwa durch Übersendung der Programme, so daß ich sehe, was geleistet, und also, was zu leisten ist. Wäre es möglich, mir vom Herbeckschen Singverein dasselbe zu verschaffen, so wäre mir das freilich außerordentlich angenehm. (Schon der zu wählenden neuen Werke wegen.) Schließlich spreche ich ungern auch über den Geldpunkt. Doch indem ich bedenke, daß die Beschäftigung mit der Akademie mich vielfach hindern wird, anderweitig danach umzuschauen, so will es doch überlegt sein. Vielleicht wäre es das einfachste, wenn ich Sie bäte, die außerordentlichen Einnahmen des bisherigen Chormeisters, wovon ich auch durch Sie höre, in einer Weise festzustellen, daß das Ganze

ein genügender fixer Gehalt für mich würde. Doch ich fürchte, ich mißbrauche Ihre Geduld nur zu sehr. Es ist eben ein besonderer Entschluß, seine Freiheit das erstemal wegzugeben. Jedoch, was von Wien kommt, klingt eben dem Musiker noch eins so schön, und was dorthin ruft, lockt noch eins so stark. Möchten Sie damit, wie ich dringend bitte, meine Weitläufigkeit gütigst entschuldigen.

Mit ausgezeichneter Hochachtung ergebenster

Johannes Brahms."

Gleichzeitig mit diesem Schreiben, in welchem die Absicht, den Antrag anzunehmen, aufrechterhalten wird, ging von Hamburg ein zweites an Gänsbacher ab, das noch mehr als das vorige erkennen läßt, wie wenig Brahms mit der Sachlage vertraut war. „Lieber Freund," heißt es unter demselben Datum, „ich hätte meinen Brief an das Komitee keinesfalls fortgeschickt, ohne Ihnen eine Koda desselben zu schreiben. Jetzt muß ich alles an Sie schicken und um gütige Besorgung bitten. Ich wohne nämlich zwei Stunden von hier in Blankenese, habe heute hier geschrieben und eben den Brief des Komitees, somit auch die Adresse draußen gelassen. Ich hoffe stark, Sie gehören soweit zum Komitee, daß Sie meinen Brief und meine Wünsche mitlesen und vielleicht auch mit antworten. Ich habe keine bestimmte Summe genannt, da ich die gebotene (420 fl.) zu niedrig fand. Auf 600 fl. muß ich doch mindestens rechnen können.[1]) Ferner rechne ich stark darauf, die früheren Programme der Akademie ansehen zu können, und wüßte gern, was etwa von besonderen Sachen neu wäre. Das Weihnachts-Oratorium von Bach ist wohl bei Ihnen (in Wien) aufgeführt?

Vielleicht wäre es nicht unnützlich, wenn man außer den gewöhnlichen Übungen, abwechselnd jede Woche Männer- und Damen-Chor versammelte. An diesen Abenden natürlich hauptsächlich Werke für Männer- oder Frauenstimmen sänge und nur nötigenfalls, für ein Konzert etwa, an Werken für gemischten Chor übte. Man zöge vielleicht die Männer dadurch einigermaßen an

---

[1]) Die 600 Gulden, welche Brahms als Jahresgehalt bewilligt wurden, sind eine sprechende Illustration der engen Verhältnisse.

und könnte sie entschädigen für die gewöhnlichen Übungen und zugleich der Akademie sehr nützen. . .

Hat die Akademie in ihrer Bibliothek noch viel Unbenutztes? und was etwa? vielleicht größere Sammlungen älterer geistlicher Sachen — Proske?[1]) Ich hoffe überhaupt sicher, ich darf Ihre Güte weiter genießen, und Sie finden bisweilen ein Viertelstündchen, mir zu schreiben. Etwas langsam geht die Korrespondenz, weil ich eben weit wohne und unregelmäßig zur Stadt komme oder Zusendung verlange.

Genieren Sie sich nicht, meine 30 fl. einfach liegen zu lassen oder zurückzuschicken. Ich packte sie so in Gedanken ein. Dr. Enderes wird mir doch eben kein eigentliches Recht auf Veröffentlichung übertragen können, und ich bezahle schließlich nur die Handschrift, und zufällig müßte Spina wohl guter Laune sein, wenn er dafür herausrückte.

Grüßen Sie Dr. Schneider, Hanslick herzlich und alle, die sich meiner freundlich erinnern. Mit bestem Gruß Ihr Johs. Brahms."

Der Brief hat folgendes ergötzliche Postskript:

„An das — an ein —
An ein verehrliches — an ein geehrtes
An ein hochachtbares — von — von — zu — —
Ich weiß wirklich nicht, ob auch draußen —? Höflichkeit hingehört, innen habe ich soviel als möglich angebracht. Also möge das Kuvert nicht mit zu den Akten gelegt und gütig entschuldigt werden."

Zur Ergänzung der Präliminarien, welche die Wiener Stellung vorbereiteten, muß hier noch ein dritter, an Hanslick gerichteter Brief aus derselben Zeit mitgeteilt werden, dessen interessanter Schluß zudem wichtig ist für die damalige künstlerische Anschauung des Komponisten. Im ganzen möchte er sie gern mit der Hanslickschen Ästhetik in Übereinstimmung setzen, wenn er auch in vielen wichtigen Punkten sehr erheblich von ihr abwich. Hanslick hatte den musikalischen Beweisführer seiner Vorträge zu seiner Berufung beglückwünscht und die neueste Auflage seines Buches „Vom Musikalisch-Schönen" verehrt. Brahms antwortet ihm:

[1]) Karl Proskes „Musica divina", ein bedeutendes Sammelwerk älterer religiöser Musik.

„Mein lieber Freund! Du wirst Dich wundern, daß die froheste, dankbarste Erwiderung nicht eiliger kommt als Deine und so mancher freundliche Brief zu mir. Ich komme mir aber vor wie ein unverdient Gelobter und möchte mich lieber eine Weile verkriechen. Habe ich doch beim Empfange der telegraphischen Depesche (durch Flatz, der doch stets den Auftakt haben muß!) entschieden mit so ehrender Aufforderung zufrieden sein wollen und die Götter nicht weiter versuchen.

Viel gewisser will ich jedoch jetzt annehmen und kommen. Und da weiter bei mir nichts in Frage kommt als, ob ich eben den Mut habe, ‚Ja' zu sagen, so soll's eben passieren. Hätte ich abgelehnt, meine Gründe wären nur fremd für die Akademie und für Euch überhaupt gewesen.

Großen Dank muß ich Dir noch sagen für Dein vortreffliches Buch (vom Musikalisch-Schönen), dem ich genußreichste Stunden, Aufklärung, ja förmlich Beruhigung verdanke. Jede Seite ladet ein, auf das Gesagte weiter fortzubauen, die schönsten Durchführungen zu versuchen, und da hierbei ja, wie Du sagst, die Motive die Hauptsache sind, so verdankt man Dir immer den doppelten Genuß. Für den aber, der seine Sache so versteht, gibt's überall zu tun in unserer Kunst und Wissenschaft, und will ich wünschen, uns werde bald über anderes so schöne Belehrung." . . .

Eine Stelle in dem Briefe (vom 30. Mai) an Gänsbacher bedarf noch der Erklärung und Ergänzung. Die dreißig Gulden, die Brahms „so in Gedanken" einpackte, waren für ein Manuskript von Franz Schubert bestimmt. Die Söhne des verstorbenen Hofrat Karl Enderes, der noch von seiner Mutter her mehrere Handschriften Schuberts, darunter die „Zwanzig Ländler" und den „Wanderer", besaß, wollten den Nachlaß verkaufen, und Brahms, der in Wien ein ebenso leidenschaftlicher wie glücklicher Schubert-Sammler geworden war, dachte durch Vermittelung Gänsbachers, dessen Schüler die beiden Söhne des Hofrats waren, in den Besitz der Autographen zu kommen. Das gelang ihm denn auch mit einer Zahlung von weiteren zwanzig Gulden, und er wurde um billiges Geld der vielbeneidete Eigentümer jener Kostbarkeiten. Schubertsche Handschriften wurden in Wien damals

nicht sonderlich geschätzt, gleichgültig, ob sie schon Gedrucktes oder noch Ungedrucktes enthielten. Ja, Brahms konnte sich rühmen, von Spina, dem Hauptverleger Schuberts, als „Zuwag" (so nennen die Wiener Fleischhauer die Knochen) ein Schubertsches Manuskript erhalten zu haben, das mehr wert war als das Honorar und die Kompositionen (wie er sagt), für die er jenes empfing. Das beschämende Beispiel des edlen Schumann, der die große C-dur-Symphonie von Wien zu Mendelssohn nach Leipzig mitnahm, um sie wenigstens zur Aufführung zu bringen, hatte nicht lange nachgewirkt. Als Herbeck 1863 die Lazarus-Kantate und den Chor „Der Entfernten" herausbrachte, und Brahms ihm als Pionier Schuberts mit Feuereifer assistierte, wurde die allgemeine Aufmerksamkeit neuerdings auf den Halbvergessenen und die erstaunliche Fülle seiner unveröffentlichten Werke hingelenkt, und es begann eine Art von Schubert-Renaissance. Dem Programm des Gesellschaftskonzerts vom 17. März 1863 war eine von Herbeck verfaßte Notiz beigedruckt, in der beklagt wird, daß diese wundervolle Passionsmusik Schuberts, eben jene Osterkantate, bis jetzt nur als ein freilich unschätzbares und umfangreiches Fragment vorliege. Der ohne Zweifel vorhanden gewesene Schluß des zweiten Teiles, sowie die dritte Handlung wären bis jetzt trotz eifriger Nachforschungen nicht zu ermitteln gewesen. „Die heutige erste Aufführung wird der Gesellschaft der Musikfreunde ermöglicht durch Überlassung einer Abschrift der ersten Handlung und durch die von ihr käuflich erworbene Originalpartitur der zweiten Handlung, welche aber im letzten Teile des Chors: ‚Sanft und still schläft unser Freund' abbricht. Glücklicherweise wurde in den Papieren eines in der Nähe Wiens befindlichen Fragners vulgo Greißlers noch ein Bogen der Originalpartitur gefunden, welcher den Abschluß des erwähnten Chors enthält und in den Besitz des Unterzeichneten kam." Herbecks Sohn und Biograph, der diese damals sehr plausibel klingende Geschichte nacherzählt, bemerkt dazu: „Von wem diese Abschrift beigestellt wurde, ist nicht gesagt." Sollte er nicht gewußt oder vergessen haben, daß sie von Brahms herrührte? Das Original lag bei Spina, und Brahms hatte sich die Mühe nicht verdrießen lassen, die Partitur abzuschreiben, von der jeder Takt ihn mit Wonne erfüllte. Seiner fleißigen Hände

Werk, befindet sich heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, und zwischen den ersten Blättern der Abschrift liegt als Lesezeichen Herbecks Programm mit der Räubergeschichte von dem Wiener Greißler, die Brahms brevi manu mit der Randbemerkung „Alles nicht wahr“ abfertigt. Weiter hatte er darüber nichts zu sagen, desto mehr aber mit Verlegern zu unterhandeln und korrespondieren, um die Werke seines geliebten Schubert unter Dach und Fach zu bringen, bevor sie in alle Winde davonflatterten.

„Die schönsten Stunden hier,“ schrieb er an Rieter-Biedermann aus Wien, „verdanke ich ungedruckten Werken von Schubert, deren ich eine ganze Anzahl im Manuskript zu Hause habe. So genußvoll und erfreuend aber ihre Betrachtung ist, so traurig ist fast alles, was sonst daranhängt. So z. B. habe ich viele Sachen hier im Manuskript, die Spina oder Schneider gehören, und von denen es nichts weiter als eben das Manuskript gibt, keine einzige Kopie! und die Sachen werden bei Spina so wenig als bei mir in einem feuerfesten Schrank aufbewahrt. Zu unglaublich billigem Preis kam neulich noch ein ganzer Stoß ungedruckter Sachen zum Verkauf, den zum Glück noch die Gesellschaft der Musikfreunde erwarb. Wieviel Sachen sind zerstreut, da und dort bei Privatleuten, die entweder ihren Schatz wie Drachen hüten oder sorglos verschwinden lassen.“ Am 15. Mai dann meldet er demselben Adressaten aus Hamburg: „Wegen Schubert und einer möglichen Verknüpfung des schönen Namens mit dem Ihren habe ich vielfach gesprochen mit Besitzern Schubertscher Handschriften. Nun findet sich jedoch in dem Kontrakt, den Spina mit Ferdinand Schubert gemacht hat, die Klausel, daß ihm das Verlagsrecht gehöre von allen Schubertschen Werken, die jetzt in seinem Besitz sind, und die sich irgendwann und irgendwo finden mögen! Dies soll vor Gericht nicht durchzuführen sein, wie mir Fachleute sagen, und Spina selbst die Unhaltbarkeit des Kontraktes belächeln. Der Besitz des Manuskripts allein gibt aber doch auch kein Recht zur Herausgabe? Und so müßten Sie vor allem selbst wissen, wie weit Sie vor Spina Rücksicht nehmen. Der Schwestersohn von Schubert ist ein Doktor der Rechte: Eduard Schneider, Wien, Josefstadt, Schlösselgasse Nr. 2. Dieser besitzt sehr viel Handschriften (6 Symphonien usw.) und ist sehr geneigt,

mit Ihnen zu korrespondieren. Ich habe ihm oft von Ihnen gesprochen, und haben Sie Lust, so schreiben Sie nur an ihn. Er ist sehr liebenswürdig und musikalisch und hat das uneigennützigste Interesse für die Sache. Ein andrer Doktor der Rechte, Enderes, hat z. B. ein Dutzend reizender Tänze, die er ohne weiteres (doch vielleicht für kleineres Honorar) zum Druck überläßt. Da ist nur von Ihrer Seite Spina zu bedenken. Wie dies denn überhaupt das Hauptbedenken ist. Eine Anfrage bei ihm halte ich für sehr unnütz. Er hält es für eine Art Ehre, der Schubert-Verleger zu sein, nimmt auch wohl alles an und legt es zu den übrigen Sachen in den Schrank. Nun aber versteht sich, lieber Herr, daß ich dies alles nur Ihnen und ganz im Vertrauen sage. Gehen Sie vor in der Sache, so höre ich vielleicht davon. Es interessiert mich höchlichst. Eine nach der ersten Ausgabe revidierte Ausgabe der Müllerlieder z. B. wäre eine wohl praktische und nützliche Sache. Es ist nämlich fast jedes Lied später mehr oder weniger verunstaltet. Vielleicht könnten Sie für 1867[1]) derlei vorbereiten."

Auf die inzwischen in sein Eigentum übergegangenen Walzer kommt Brahms im Dezember wieder zurück, und als ehrlicher Makler verlangt er nicht mehr dafür, als was sie ihn selbst gekostet haben: 50 Gulden. „Vor allem stehen zwölf Walzer auf einem Blatt in Reih' und Glied, die ganz allerliebste Gesichter haben."

Daß Schuberts große Messe in Es 1865 bei Rieter-Biedermann in Partitur und Klavierauszug herausgegeben wurde, ist außer des Verlegers Verdienst das seines treuen Beraters. Rieter hätte auch die Walzer gern genommen. Als aber Brahms deswegen bei Spina anklopfte, setzte sich dieser aufs hohe Pferd, „sprach von Gesamtausgabe und was alles — das leider in seinem Munde wenig zu bedeuten hat". Die „20 Ländler" und viele andere Schubertiana sind dann bei Gotthard in Wien erschienen, nachdem dieser sich in Wien selbständig gemacht und sein „Bureau de musique" am Kohlmarkt eröffnet hatte (1868).

[1]) In diesem Jahre erlosch nach der irrigen Berechnung von Brahms das Autorrecht.

Von Schuberts „Lazarus“ war Brahms so entzückt, daß er noch besonders einzelne Stücke aus der Partitur ausschrieb, um Freunde an seiner Wonne teilnehmen zu lassen. „Das sind nicht etwa hervorragende Stellen,“ bedeutet er Dietrich, „durchaus nicht; ganz beliebig schrieb ich hier den Anfang und das Ende des ersten Teiles. So ist die Musik durchweg, die Arie des Simon gar! O könnte ich das Ganze schicken, du würdest entzückt sein von solcher Lieblichkeit!“ [1]) An denselben, dank seiner Oldenburger Stellung, in Oratorien- und Gemischten-Chor-Angelegenheiten erfahrenen Freund wendet er sich auch bei dem Wechsel seiner Lebensverhältnisse mit der Bitte, ihm „doch einiges dahin Schlagende“ mitzuteilen. Er bekennt, daß er eigentlich nichts zu fragen, aber doch enorme Scheu habe, gerade in Wien sein Talent in dieser Sache zu versuchen. Dietrich soll ihm „ein recht praktisches Oratorium empfehlen, womit ein Neuling einigermaßen sicher debütieren kann“. Wieder denkt er an das Weihnachts-Oratorium, daneben an Händels „Alexanderfest“, und wüßte gern, wie „der erfahrene Herr Hofkapellmeister“ sich bei der Einteilung und Instrumentation jener Werke geholfen habe. Es war denn doch kein Spaß, über Nacht Chormeister der Wiener Singakademie geworden zu sein, und in jedem Fall eine andere und schwierigere Sache, als den lustigen Hamburger Frauenchor oder den noch anspruchsloseren Detmolder Gesangszirkel intra muros zu dirigieren!

[1]) Auch fernerhin nahm sich Brahms der von Schubert hinterlassenen Werke eifrigst an und suchte sie nach Kräften vor jeder Verunglimpfung zu schützen. Als Paul Mendelssohn 1868 das Manuskript einer unvollendeten E-dur-Symphonie von Schubert, die durch Ferdinand Schubert an Felix Mendelssohn gekommen war, an George Grove nach London schickte, fürchtete Brahms eine schlechte Ergänzung und überstürzte Aufführung des Werkes Da nur die Introduktion und die Hälfte des ersten Satzes vollständig, von Schubert instrumentiert, vorlag, die ganze Partitur aber skizziert vorhanden war, so zwar, daß in jedem Takte Noten standen, „was denn ein lieblich trauriger Anblick ist, wie ich von der Sakuntala und anderm aus Erfahrung weiß“, so möchte wohl, wie Brahms meinte, mancher Lust verspüren, die Partitur voll zu schreiben, etwa Costa oder Benedict. Er wandte sich deshalb gleich an den mit Paul Mendelssohn befreundeten Joachim, damit dieser „eine beschwichtigende Hand darauf lege“ und verhindere, „daß Unzucht damit getrieben werde, und sich einiges Recht darauf zu verschaffen suchen“.

Solche und andere Sorgen überschlichen ihn während der Komposition des „Rinaldo“; aber sie verflogen bei den Klängen seiner frischen Musik, und er erübrigte vor seiner definitiven Abreise von Blankenese noch einige Tage der Ruhe, die er den wiederversöhnten Eltern schenkte. Das unverhoffte Glück des Sohnes, den sie nun für einen gemachten Mann hielten, war der festeste Kitt für die dem Zerfall entgegengehende Familie, und Johannes konnte mit dem frohen Bewußtsein scheiden, nicht nur das Gute gewollt, sondern auch vollbracht zu haben.[1]) Einige Wochen der Erholung, die er nach den Aufregungen und Anstrengungen des Frühsommers nötig brauchte, sollten seiner Freundin Klara Schumann gewidmet sein, die gewiß das erste Anrecht darauf besaß, auf das genaueste über die Erlebnisse des ihr ziemlich weit aus den Augen, niemals aber aus dem Herzen gerückten Freundes unterrichtet zu werden. Sie hatte sich in Baden-Baden ein kleines, in der Lichtentaler Allee Nr. 14 (heute Lichtentalerstraße Nr. 22) gelegenes Haus gekauft, um fortan auch während des Sommers nicht müßig zu sein, sondern die Annehmlichkeit eines ihrer Gesundheit zuträglichen Landaufenthalts mit ihrem Berufszwecke zu verbinden und junge Talente, die ihre Studien nicht unterbrechen wollten, dort weiter zu unterrichten. Brahms in ihrer neuen Häuslichkeit zu empfangen, war einer ihrer ersten Wünsche, und der Freund erfüllte ihn um so lieber, als ihm das Badische Land von ihrem

[1]) Um dieselbe Zeit erhielt Brahms die erste korporative Auszeichnung: er wurde in Hannover zum Mitgliede und Ritter vom „Schwarzen Katzenorden“ ernannt. Dieser am 1. Januar 1863 gestiftete spaßhafte Orden, machte sich, laut seines Statuts, zur Aufgabe „ausgezeichnete Individuen zu einer ausgezeichneten Gesellschaft zu vereinigen, die sich eines katzenhaften Betragens zu befleißigen hat“. Zu den Mitgliedern gehörten: Bernhard Scholz als Oberkater, Luise Scholz und Ursi Joachim (Spitzname für Frau Amalie) als Oberkatzen; außerdem Josef Joachim, Björnstjerne Björnson, Otto Brinkmann, Franz Wüllner, Albert Dietrich, Julius Stockhausen, Moriz v. Schwind, Carl v. Perfall, Jakob Moleschott und Otto Julius Grimm. Klara Schumann und Hermann Levi wurden 1865 ebenfalls aufgenommen. Die Anregung zur Gründung der fidelen Gesellschaft mag Schwinds humoristische Zeichnung „Le chat noir, grandes variations de concert, dédié à Mr. Joseph Joachim“ gegeben haben. Die Siegel und Diplome des Ordens zeigten einen schwarzen, auf einer Tonne sitzenden Kater.

früheren gemeinschaftlichen Ausfluge her in freundlicher Erinnerung stand. Er glaubte in ein Idyll zu kommen, und bemerkte vielleicht zuerst gar nicht, daß er in ein Epos oder Drama mit welthistorischem Hintergrunde hineingeraten war, in welchem er freilich keine handelnde Person, sondern nur den interessierten Zuschauer vorstellte. Aber dieses Drama oder Epos, das vor dem Ausbruche des deutsch-französischen Krieges während der Feldzüge von 1864 und 1866 Jahr um Jahr fortspielte bis zu der furchtbaren Schlußkatastrophe, die am 2. September 1870 dem verschlagenen Lenker der europäischen Politik den Untergang bereitete, — dieses von einem Dämon der Vergeltung ersonnene Heldengedicht verbarg sich hinter der Maske des unschuldigsten Idylls; seine Akteure bliesen am Ölbache, wie die Oos auch genannt wird, die Schalmei und überboten einander in Versicherungen ihrer friedfertigen Absichten.

Zwei Jahrzehnte hindurch, von 1850—1870, war der Kurort Baden-Baden die politische Küche und die Sommerresidenz der vornehmen Welt Europas. Alles, was Rang und Namen hatte in Staat, Kunst und Wissenschaft, strömte aus Frankreich, Rußland, England und Italien nach dem einladenden, weithingestreckten Wiesentale, aus welchem die Stadt zu einer lieblichen, von waldreichen Hügeln und Bergen umgebenen Anhöhe hinansteigt. Unter dem zweiten Kaiserreiche waren es die Spielpächter Benazet und Dupressoir, welche, von Napoleon begünstigt, die alte Markgrafenstadt in den luxuriösen Vorort von Paris, die romantische Natur ihrer Umgebung in die wahren Champs-Elysées umwandelte. Seit dem denkwürdigen Fürstenkongreß, der im Juni 1860 die regierenden Häupter Süd- und Norddeutschlands mit dem Prinzregenten von Preußen und Napoleon dort versammelt sah, war der Ruf des zum Allerwelts-Rendezvousplatze vorgerückten Kurortes durch alle Länder gedrungen, und es gehörte zum guten Ton, auf den Promenaden, in den Konversations- und Lesezimmern, Theatern und Konzerthallen, Restaurants, Tanz- und Spielsälen Baden-Badens die Hochsaison zuzubringen. Die eleganten Häuser längs der Hauptstraße öffneten wie im Faubourg St. Germain und am Newskij-Prospekt ihre Türen zu den Salons distinguierter Damen; eine ganze

Künstlerkolonie wuchs in reizenden Villen und wohlgepflegten Gartenanlagen an den Ufern der munteren Oos empor, und das anregende Leben, das sich unter der kurfähig gewordenen Bohème entwickelte, lief dem der vornehmen Welt womöglich den Rang ab. Jedes Haus und jede Villa schmückte sich am Empfangstage festlich für die kleinere oder größere Schar von ständigen Besuchern und flüchtigen Passanten, die alle gewiß sein konnten, wohl aufgenommen zu werden, unterhaltende Gesellschaft zu finden und ausgezeichneten Menschen zu begegnen. Im großen und ganzen herrschte überall derselbe leichte und freie, doch keineswegs frivole Ton, dieselbe Ungezwungenheit der Umgangsformen, dieselbe Freizügigkeit des Verkehrs und dasselbe verbindliche Entgegenkommen, das die Verschiedenheiten von Rang und Stand aufhob und eine Art von Republik des Vergnügens herstellte.

Zu den Häusern, in denen Brahms einsprach, nachdem er das Weltbad auf Jahre hinaus zu seiner ständigen Sommerresidenz gewählt hatte, gehörten außer dem Schumannschen die der Sängerin Viardot-Garcia, des Dichters Turgenjew,[1]) der Pianisten Rubinstein und Rosenhain[2]) und der schöngeistigen „femme politique“ Frau von Mouchanoff-Kalergis.[3]) Auch mit Richard

[1]) Der russische Dichter war 1862 von Paris nach Baden-Baden gekommen und nahm seit 1863 dort seinen dauernden Aufenthalt. Er wohnte bis 1868 in einer Privatwohnung und bezog dann eine eigene Villa in der Nähe seiner Freundin Viardot. Viele seiner besten Erzählungen sind dort entstanden, auch der in Baden-Baden spielende berühmte Roman „Rauch“ oder „Dunst“. (Vgl. die Monographie von Wilhelm Haape.)

[2]) Jakob Rosenhain (1813—1894), Pianist und Komponist, besaß eine prächtige Villa in der Lichtentalerstraße. Er ist derselbe Rosenhain, mit dessen „Adagio und Rondo aus dem A-dur-Konzert“ der fünfzehnjährige Brahms sein erstes eigenes Konzert (am 21. September 1848 in Hamburg) eröffnet hat.

[3]) Marie Mouchanoff-Kalergis, geb. Gräfin Nesselrode, die von Dichtern verherrlichte, „durch Geist, Genie, Schönheit und Herzensgüte ausgezeichnete Freundin von Kaisern und Königinnen, der Liebling der europäischen Höfe, der glänzende Mittelpunkt aristokratischer Kreise, die Beschützerin von Kunst und Künstlern, selbst Virtuosin und Poetin am Klavier“, war in Baden-Baden seit 1856 die Seele der vornehmen Badegesellschaft. Wagner, den sie mit bedeutenden Geldbeträgen unterstützte, hat ihr sein „Judentum in der Musik“ gewidmet, Liszt im Tempelherrenhause zu Weimar nach ihrem Tode (1874)

Pohl, der kurz vor Brahms' Ankunft von Weimar nach Baden-Baden übergesiedelt war, um die Redaktion des Badeblatts zu übernehmen, kam Brahms auf guten Fuß. Hoplit hatte sein schweres Rüstzeug, an dem er nie viel zu tragen hatte, weislich in den Winkel gestellt. Als „doktrinärer Reformator" des dortigen Musiktreibens gegen „den absichtlichen Kultus des brillanten Virtuosentums und des herrschenden Modegeschmacks" Front zu machen, hätte, wie er selbst bekennt, „keinen anderen Effekt als den der Lächerlichkeit" gehabt. So ließ er fünf gerade sein, sah durch seine, auf alle möglichen Schreibarten eingerichteten Finger, machte den musizierenden Lockvögeln des grünen Tisches, denen er am liebsten den Hals umgedreht hätte, die gebührende Reverenz und ging sogar soweit in seiner heiteren Unverschämtheit, daß er sich gelegentlich als Entdecker von Brahms aufspielte, den er, wie wir wissen, nach Kräften bekämpft hatte. „Der Humor ist die Hauptsache," schreibt Schumann in seinem letzten, an Richard Pohl gerichteten Briefe (vom Februar 1854).[1]) Ebenso dachte Brahms und schlug lächelnd in die Hand seines ehemaligen Gegners ein, die dieser ihm herzlich entgegenstreckte. Auch ihm „war Richard Pohl lieber als der Hoplit" (Schumann).

Von einem der Künstlerhäuser, dem der Sängerin Pauline Viardot-Garcia, ist uns eine anschauliche Skizze erhalten. Sie rührt von Ludwig Pietsch, dem trefflichen Sittenmaler und langjährigen Chronikeur der „Vossischen Zeitung" her. Dort lesen wir in einer Korrespondenz des Jahres 1864: „Auf allen freien Höhen wie in den heimlichen umbuschten Talwinkeln Baden-Badens sieht man fort und fort neue Villen und Chalets entstehen, die sich

---

ein Requiem für sie abgehalten. In ihren, von La Mara herausgegebenen Briefen kommt der Name Brahms öfters vor: „Brahms fait toujours ma consolation", „Brahms embellit ma vie", und im September 1866 schreibt sie: „Brahms passe un mois ici avant de retourner à Vienne. Je l'ai eu à dîner hier. C'est une nature intéressante par sa simplicité originale et sauvage. Dans un autre genre que Wagner, le premier compositeur de l'époque".

[1]) Im Schumann-Heft der Zeitschrift „Die Musik" (V 20) teilt F. Gustav Jansen die „derbe, aber wohlwollende" Abfertigung mit, die Schumann dem „ältesten Wagnerianer" angedeihen ließ.

russische und englische, deutsche und französische Familien, Künstler und reiche oder hochgestellte Private dort behufs bleibenden Aufenthalts errichten. Ein solches Chalet, groß und ausgedehnt, von Garten, Bäumen und Gebüsch umgeben, zeigt sich uns schon von weither, wenn wir in jenes breite Wiesental an der Südseite der Lichtentaler Allee einbiegen, dem der besonders eigentümlich geformte, steile und mächtige Waldbergrücken zur Linken seine charakteristische Physiognomie gibt. Es ist die Wohnstätte eines selten schönen und völligen Menschenglücks, und dies Glück ist der Gewinnst des reichsten, tüchtigsten, der hohen Kunst und allen edlen Geistesinteressen gewidmeten Lebens. Hier gründete die größte dramatische Sängerin unserer Zeit sich und ihrer Familie eine neue Heimat, als sie der unerträglich gewordenen vergifteten Luft des kaiserlichen Frankreich für immer den Rücken wandte.[1]) Hierher pilgern aus allen Ländern die jungen, sangesbegabten Damen, um in der hohen Schule der großen Meisterin die rechten künstlerischen Weihen zu erwerben, und auch berühmte heroische Sänger verschmähen es nicht, hier dieselbe Lehre zu suchen. Hier schafft und arbeitet sie selbst studierend und komponierend unermüdet weiter und singt auch wohl die eigenen Lieder und die Gesänge der Meister mit derselben hinreißenden Gewalt vergeistigter Schönheit und kunstdurchgebildeten Ausdrucks, die uns vor siebzehn, vor sechzehn und noch vor sechs Jahren von der Bühne, zuerst der alten italienischen, dann der königlich deutschen Oper in Berlin entzückte. Hier erinnert eine erlesene kleine Galerie von Meisterwerken der spanischen und niederländischen Malerei an die edle Liebhaberei und die trefflichen kritischen und kunstgeschichtlichen Studien des Besitzers. Hier an den Wänden des Salons erzählen zahlreiche Handzeichnungen Ary Scheffers, manches Bildnis George Sands, von der künstlerischen Hand ihrer geliebten „Consuelo" selbst entworfen, von der treuen Freundschaft, welche den großen Maler und die Dichterin mit der Herrin des Hauses verband. Hier findet der Deutsche wie der Russe, der

[1]) Nach dem Tage von Sedan schlugen die deutschfreundlichen Gefühle der Viardots plötzlich um, und sie verließen Baden und Deutschland, um ihre Tage in Paris und Bougival zu beschließen.

Spanier und Italiener, wie der Engländer und Franzose nicht nur die reine Sprache seiner Heimat, sondern auch das tiefere Erkennen ihres Geistes, die begeisterte Liebe und das volle Verständnis seiner nationalen Kunst und deren hoher Meister. Aber dem deutschen Genius flammt hier doch der Hauptaltar als dem obersten Gott. Wie eine heilige Lade steht dort der kostbare Schrein, der Mozarts Handschrift der Don Juan-Partitur umschließt. Und wenn das nächtliche Dunkel oder der phantastische Schimmer des Mondlichts auf Wald und Gebirge ringsum liegt, mischt sich in das weiche Säuseln des Abendwindes, der leise mit dem vollen Rebenlaub um die offenen Fenster dieses Saales spielt, am häufigsten der eherne Klang der machtvollen, ewigen Rhythmen Sebastian Bachs, die erhabene Klage Glucks, der Zaubergesang Beethovens mit seiner süßen, überwältigenden Schwermut und seiner triumphierenden Pracht, oder die geheimnisvollen Wundertöne Robert Schumannscher Romantik."

Sollten die Erwecker dieser Klänge nicht Klara Schumann und Johannes Brahms gewesen sein, die manchen, der Kunst geweihten Abend bei Viardots verbrachten? An den großen Repräsentationstagen, welche in der, dem Chalet gegenüberliegenden „Kunsthalle" stattfanden, sah das Haus Gäste bei sich, denen Brahms scheu und respektvoll aus dem Wege ging, wie das preußische Herrscherpaar, die Großfürstin Helene Pawlowna, den Großherzog und die Großherzogin von Baden, den Fürsten Karl Egon von Fürstenberg, den Grafen Bismarck u. a. Auch bei Anton Rubinstein hätte er die illusterste Gesellschaft treffen können, wenn es ihm darum zu tun gewesen wäre. Der große Meister des Pianofortespieles wies alle noch so glänzenden Anerbietungen der Badedirektoren und Impresarien ab, die ihn zum öffentlichen lukrativen Konzertieren verleiten wollten; er mochte nicht „Konzertreisender" sein in der Zeit seiner sommerlichen Villeggiatur. Dafür aber veranstaltete er mit fürstlicher Freigebigkeit jeden Sonntagvormittag hinter den Glaswänden seines altmodischen Gartenhauses musikalische Matineen und spielte sich dabei in sein ungeheures Repertoire ein. Geladen war jeder, der kommen wollte. Da wird Brahms, dem Rubinstein sein Haus, solange er

nicht anwesend war, zur freien Verfügung stellte[1]), selten gefehlt haben; der Altan vor der Villa erlaubte ihm, sich unter die minder bevorzugten Zuhörer zu mischen. Ein Albumblatt Rubinsteins, das dieser Brahms am 16. August 1864 in Baden-Baden dedizierte, ist ein dokumentarisches Zeugnis dafür, daß nicht immer unfreundliche Beziehungen zwischen beiden bestanden. Unter eine Notenzeile eines frisch komponierten Werkes schrieb der Künstler mit Anspielung auf seine öffentlichen „Privatmatineen“: „Anton Rubinstein, nicht Konzertreisender“ (die beiden Worte sind dreimal dick unterstrichen), „aber doch eine schöne Gegend, wenn auch die Welt rund ist und sich an der Spielbank sehr dreht.“[2])

Rubinstein, auch in anderer Beziehung ein leidenschaftlicher „Spieler“, konnte stundenlang am grünen Tische sitzen und hoch pointieren, während Brahms nur immer auf Augenblicke den Spielsaal betrat und sein Glück an der Roulette mit den zulässig niedrigsten Beträgen versuchte, die er in der Regel verlor. Er kannte seine Schwäche für das Hazardspiel und kaufte sich auf gute Art von ihr los, ohne auch nur ein einziges Mal die Summe zu überschreiten, die er für seinen Verlust bestimmt hatte. Levi, der ihn von 1864 an oft auf solchen, invita fortuna unternommenen Glücksabstechern begleiten mußte, erzählt, daß Brahms als Zweiunddreißigjähriger noch so fabelhaft jung aussah, daß ihm einmal von dem Huissier der Eintritt in den Saal verweigert wurde, weil er ihm noch nicht das gesetzliche Alter (achtzehn Jahre) erreicht zu haben schien.[3])

---

[1]) Nur im Sommer 1864, als er noch keine ständige Wohnung hatte, machte Brahms für kurze Zeit von dem Anerbieten Gebrauch.

[2]) Wohl infolge ihrer Annäherung führte Rubinstein 1864 den ersten Satz (!) der Brahmsschen D-dur-Serenade in den Winterkonzerten der Russischen Musikgesellschaft zu Petersburg auf.

[3]) Die Leidenschaft für das Hazardspiel war, einer interessanten Mitteilung der Frau Christine Höhnel in Itzehoe zufolge, auf Brahms von seinem Onkel Peter Höft Hinrich übergegangen (vgl. I S. 3), demselben Vaterbruder, dem Johannes auch in seiner Liebhaberei für alte Bücher und Kupferstiche nachgeraten war. Das traurige Schicksal Peter Höft Hinrichs aber mag dem Neffen zur Warnung gedient haben. „Mein Großvater“, schreibt Frau Höhnel, „der Bruder des Vaters von Johannes, hatte ein schönes Besitztum in der Nähe von Heide, die Schanze genannt. Dieser Besitz war mit einem Gehölz

Um von der Fülle und Mannigfaltigkeit der in Baden-Baden dargebotenen Kunstgenüsse einen Begriff zu bekommen, genügt es, den Vergnügungskalender einer einzigen Saison zu durchblättern. Im Juni 1863 fand jeden Dienstag eine Soiree für Kammermusik statt. Im Juli gab es Konzerte des von Vincenz Lachner geleiteten Mannheimer Theaterorchesters, in welchen u. a. die Schumann und Viardot mitwirkten, und Solistenkonzerte der Hauser, Kellermann, Férand, Coßmann, Pruckner, Lebrun, Perelli, Jean Becker, Jacquard. Im August Vorstellungen des Karlsruher Hofschauspiels und der Pariser italienischen Oper. Am 8. August 1862 war das neue Theater mit der von Berlioz für diese Gelegenheit komponierten Oper „Beatrice und Benedikt" unter seiner eigenen Direktion eröffnet worden. Die Viardot sang dort den „Orpheus" und andere ihrer Favoritpartien. Ihr folgten Madame Lablache, Alard und Jaëll mit Konzerten nach. Im September wechselten die Comédie française und die Karlsruher Oper miteinander ab. — In geschlossenen Konzerten ließ Brahms sich nur ausnahmsweise blicken, dagegen war er ein häufiger Besucher der im Freien gegebenen Kiosk- und Promenadenkonzerte, und bei den von Johann Strauß und seiner Kapelle veranstalteten fehlte er niemals.

Es könnte als ein Widerspruch des Charakters erscheinen und befremden, daß Brahms, nachdem er Baden-Baden bei seinem ersten Aufenthalte daselbst hinlänglich kennen gelernt hatte, immer wieder dorthin zurückkehrte, anstatt sich einen ruhigeren und anspruchsloseren Ort für die Arbeit an den großen Werken aufzusuchen, die ihn in den nächsten Jahren beschäftigten. Aber wir dürfen zweierlei wichtige Umstände nicht vergessen, die hierbei in

---

von großen alten Eichen und Buchen umgeben. Wie meine Mutter Magdalena Susanna geb. Brahms, die älteste Tochter Peter Höft Hinrichs, uns oft erzählte, hat sie die ersten Jahre ihrer Ehe dort glücklich und in Frieden verlebt. Dann aber wurde der Großvater ein Opfer des Spielteufels. Er verlor sein Geld, seine Bäume, die nach und nach gefällt und verkauft wurden, endlich auch Hof und Haus. Als er in einer einzigen Nacht in Friedrichstadt a. d. Eider, wohin er zum Jahrmarkt gefahren war, das Letzte verspielt hatte, was er noch besaß, stürzte er sich mit Pferd und Wagen in die Eider, um sich zu ertränken. Er wurde gerettet, und seine Spielgenossen, die ihm hundert Taler schenkten, geleiteten ihn heim, wo er mit Hilfe der Verwandten seinen Antiquitätenhandel eröffnete."

Betracht kommen: die Eigentümlichkeit seiner Produktionsweise und seine Liebhaberei für allerlei Menschenvolk im Zusammenhange oder im Gegensatze zu der natürlichen Umgebung, in der es sich befindet. Die Jahreszeit seiner Konzeption war der Frühling, ihre Tageszeit der frühe Morgen. Mit der Natur erwachten die Triebe seines Schaffens, mit der Sonne gingen seine Ideen auf. Von Jugend an ein Frühaufsteher, war er mit seinem Tagewerk meist schon fertig, ehe andere damit begannen. Seine schwärmerische Liebe zur Natur wurde von ihr dadurch erwidert, daß sie seine von tausend Gegenständen befruchtete, leicht erregbare Phantasie nährte, bildete und gesund erhielt. Beim Spazierengehen strömten ihm von Himmel und Erde, Luft und Wasser, Tälern und Bergen, Bäumen und Blumen, Menschen und Tieren unaufhörlich frische Kräfte zu. Er ließ seine Gedanken reifen und trug sie aus, aber war es für ihn gleichgültig, wo der geheimnisvolle Prozeß der Befruchtung stattfand, so war es um so wichtiger, wo er die Fülle des empfangenen Stoffes formte und ihrer Bürde sich entledigte. Die Not macht erfinderisch, der Überfluß wählerisch. Er brauchte sich keine Maschinen für sein Talent zu konstruieren, um es in Schwung zu setzen, aber er suchte sich den Platz aus, wo er die Kinder seines Geistes zur Welt brachte, und gründete sich, wie der Vogel, sein Nest, wo es ihm am zweckdienlichsten schien. Sein Instinkt, auf den er sich verlassen konnte, lehrte ihn immer das Richtige. Wie er sich das „Geschenk von oben", den künstlerischen Einfall, durch den Fleiß, den er daran wendete, zu verdienen trachtete, so eroberte er sich das Terrain, das ihm der Zufall schenkte, und das ihm wohlgefiel, indem er es durchackerte und bebaute. Seine Ernten hingen, noch mehr als die des Landmannes, von den Bedingungen des Bodens ab, auf den sie ausgesät waren. Die Ähnlichkeit der Brahmsschen Naturanlage mit der Beethovens tritt auch hier wieder deutlich erkennbar hervor. Beethovens beständige Wohnungsnöte, der häufige und plötzliche Wechsel seines Domizils, die hastig seltsamen Kreuz- und Quersprünge seiner ländlichen Irrfahrten entstammten denselben Beweggründen. Nur war Brahms glücklicher, weil er praktischer und klüger war als sein übel beratener, von widrigen Schicksalen verfolgter Vorgänger; kein grausames Leiden entfernte ihn vom Um-

gange mit seinesgleichen, und das über ihm waltende, in die Tiefen seiner Natur hinabreichende Gesetz kam ihm deutlicher zum Bewußtsein als dem in die Einsamkeiten seines geistigen Wirkens gebannten Titanen.

In Baden-Baden fand der vom verträumten, unweltlichen Jünglinge zum verständnisklaren, hellsichtigen Weltmann fortschreitende Tondichter, was er gebrauchte, um die hohen Aufgaben, die seiner harrten, zu vollenden. Der offene, kleine internationale Kurort war die erwünschte Ergänzung des großen, in sich geschlossenen Wien. Weiter in seinem Horizont als die heitere Phäakenstadt an der Donau, erlaubte er eine gedrängtere Übersicht expansiver Lebenselemente und bot sich als geeignete schnelle Vorbereitungsschule für den unvermeidlichen Verkehr mit dem Publikum an, zu dem sich der Leiter eines öffentlichen großstädtischen Kunstinstituts wohl oder übel verstehen mußte. „In jedem Augenblick mühelos alle Genüsse einer verfeinerten Kultur erlangen und sich ebenso jederzeit und augenblicklich in die tiefste und reizendste Wald- und Gebirgseinsamkeit vergraben zu können" (L. Pietsch a. a. O.), bildete den Hauptreiz des paradiesischen Aufenthaltes, den keiner intensiver und mit höherem Genusse empfand als Brahms. Die Natur stand hier wie ein wohlgeordneter Tisch für ihn gedeckt, er brauchte nur zuzulangen. In den zivilisierten Wäldern ringsum, wo kein erstickendes Unterholz, kein abgefallenes dürres Laub geduldet wurde, wuchsen die Bäume schlank und frei in den Himmel. „Kommen Sie doch nach Baden," schreibt Turgenjew an seinen Freund Flaubert, „da sind die herrlichsten Bäume, die ich je gesehen, und hoch oben auf den Bergen. Das ist kräftig und jung und poetisch und anmutig zugleich, das tut dem Auge und der Seele wohl. Wenn man so am Fuße eines dieser Riesen sitzt, glaubt man etwas von seinem Safte in sich zu spüren, und das ist gut und gesund." Das ist die Heimat des Requiems, Schicksals- und Triumphliedes und der Rhapsodie („Harzreise im Winter"). Kein tiefer einschneidender, auffälligerer Kontrast läßt sich denken, als der Unterschied zwischen dem windschiefen, gebrechlichen Häuschen, in dem jene erhabenen Meisterwerke teilweise niedergeschrieben worden sind, und den prachtschimmernden Luxusstätten ihrer nicht allzufernen Nachbarschaft.

Bei seinen ersten Besuchen in Baden-Baden wohnte Brahms noch im Gasthof „Zum Bären", wo er auch zu Mittag speiste, wenn er nicht bei Klara Schumann oder anderswo eingeladen war. Regelmäßig aber trank er um 4 Uhr nachmittags den Kaffee bei ihr mit. Sie wurde des Wiedersehens mit dem in Wien zu Ansehen und Stellung gekommenen Freunde von Herzen froh und konnte ihm mit Stolz berichten, daß sie noch vor seiner Wiener Reise mehrere seiner Klavierwerke, darunter die Händel-Variationen, den Parisern, allerdings nur in Privatzirkeln, vorgespielt hatte. Somit gab sie den ersten Anstoß zu dem Brahmskultus, der seit 1875 in Paris auch öffentlich betrieben wurde. Zeugnis dessen ist die von Hugues Imbert verfaßte, in seinen „Profils de Musiciens" enthaltene Monographie über Brahms, die 1888 in der Librairie Fischbacher und Sagot erschien.[1])

Im August hatte Brahms das Programm für den ersten Winterfeldzug „seiner" Wiener Singakademie bereits entworfen, und die Zeitungen kündigten es an: „Requiem für Mignon" und „Des Sängers Fluch" von Schumann; Händels Pastorale „Acis und Galathea"; die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" und das „Weihnachtsoratorium" von Seb. Bach.[2]) In den letzten Tagen des Monats verließ er Baden-Baden, mit der festen Absicht, zu den Ferien wieder dorthin zurückzukehren, und trat seinen neuen Posten am 28. September in Wien mit der ersten Vereinsprobe an, nachdem er sich an Ort und Stelle hinlänglich auf ihn vorbereitet hatte.

---

[1]) Vgl. I 325.

[2]) Schumanns Ballade und das Händelsche Pastorale wurden vom Programm gestrichen und durch andere Stücke ersetzt.

III.

Noch um die Mitte der Fünfzigerjahre gab es in Wien keinen ständigen öffentlichen Verein für gemischten Chorgesang. In dieser merkwürdigen Tatsache und deren Folgen ist der Grund zu suchen für das bald enthusiastisch zustimmende, bald kühl ablehnende Verhalten des Wiener Publikums, der Oratorienmusik und dem strengen A capella-Gesange gegenüber. Noch jeder mußte darunter leiden, der es sich zur Aufgabe stellte, einem ebenso fest eingewurzelten wie oft beklagten Übel abzuhelfen. Wohl fehlte es in Wien niemals an Liebhabern jener ernsten, aus Norddeutschland importierten Musikgattung; aber sie waren nicht zahlreich, nicht energisch und vor allem nicht mächtig genug, um mit ihrem guten Willen durchzudringen. Denn der obenerwähnte Grund ist auf eine noch tiefer liegende Ursache zurückzuführen, auf den Gegensatz zwischen dem protestantischen Norden und dem katholischen Süden.

Ohne Bach und Händel, die beiden Hauptträger des Oratoriums, hängt das ganze Gebäude des öffentlichen Chorgesanges in der Luft, und dieses gewaltige Pfeilerpaar ruht auf dem Fundament des evangelischen Glaubens. Kirchenchoral und Bibelwort sind die Voraussetzungen ihrer Kunst. Händel und Bach werden ihre höchsten Wirkungen immer nur bei einem Publikum erreichen, das fähig ist, in den Gesang der Gemeinde einzustimmen, das von Kindheit an sich mit den Gestalten der biblischen Geschichte vertraut gemacht, ihre Handlungen gutgeheißen, ihren Aussprüchen andächtig gelauscht hat. Entscheidend für den Grad des Eindrucks ist eine gewisse naive Empfänglichkeit des Auditoriums, ein unverlierbarer als frommes Gedenken an eine einfachere, liebevollere Welt aus der Jugendzeit bewahrter Schatz. Wer allein durch das Medium der künstlerischen Form, des musikalischen Ausdrucks an die alttestamentarischen Dramen Händels, an die Passionen und

Kantaten Bachs herankommt, mag nur allzuleicht einem Gefühl unberatener Hilflosigkeit verfallen, das in altkluge Zweifelsucht übergeht und zur Opposition reizt. Und ohne eine solche, vom Kultus des evangelischen Gottesdienstes leicht erweckte und gelehrte Singeseligkeit und Bibelfreudigkeit läßt sich auch eine Vereinigung gleichgestimmter Seelen und Kehlen nicht recht denken, die im Dienste einer halb supranaturalistischen, nicht vorwiegend sinnlichen Kunstübung ihr Genügen findet. Der praktikable Weg zur weltlichen Chorlyrik und ihrer in drei Jahrhunderten aufgehäuften Literatur geht durch dieselbe, von den Großmeistern des Oratoriums gehütete Pforte, und wenn sich in Wien deren Tür auch manchmal an hohen Festtagen geräuschvoll in den Angeln bewegte, so blieb sie doch dann wieder um so länger und fester verschlossen, und die mit offenen Augen und Ohren angestaunten Herrlichkeiten gerieten in Vergessenheit.

Dreißig Jahre hindurch, nachdem der Adel mit der Aufführung Händelscher Oratorien in den Palästen der Auersperg, Eszterházy, Kaunitz, Lobkowitz, Schwarzenberg seine ketzerisch-musikalische Lust gebüßt hatte, blieben die beiden Haydnschen Kantaten „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ (der eiserne Bestand der „Tonkünstler-Sozietät“) das Um und Auf der Wiener Oratorienmusik. Andere größere Vokalwerke, welche die 1812 gegründete „Gesellschaft der Musikfreunde“ in ihren Konzerten aufführte, hatten im Jahre 1858 die Zahl zwanzig nicht überschritten, und die Reproduktionen zeichneten sich in Ermangelung eines geschulten Chores nicht gerade durch Korrektheit aus. Was für die Pflege des Oratoriums in Wien getan worden war, beschränkte sich entweder, wie die von Mozart geförderten Bestrebungen van Swietens, auf Privatzirkel, oder erschien in der Form außerordentlicher Musikfeste, deren Teilnehmer sich rebus bene sive male gestis ebenso schnell wieder zerstreuten, wie sie sich zusammengefunden hatten. Es verdient bemerkt zu werden, daß die Gründer eines ebenfalls privatim wirkenden, 1854 bestehenden „Bachvereins“, eine Frau Dr. Mauthner und der mit Schumann befreundete Professor Josef Fischhof, Juden waren. Von diesem bescheidenen Bachverein in partibus infidelium wurde die Matthäus-Passion, zum erstenmal in Wien, am Klavier durchgesungen, und

aus eben diesem Bachverein entwickelte sich dann vier Jahre darauf die „Wiener Singakademie", welche am 15. April 1862 die erste öffentliche Aufführung des großartigsten aller Chorwerke durchsetzte — vierunddreißig Jahre nach der Mendelssohnschen in Berlin![1] Eine besonders blamable Behandlung, die Schumanns „Paradies und Peri" am 1. Mai 1858 von den zu zwei Chorübungen zusammengetrommelten Sängern und Sängerinnen im Gesellschaftskonzerte erfahren hatte, soll den unmittelbaren Anstoß gegeben haben, daß der Chormeister der Gesellschaft, Stegmayer, der von Uneingeweihten dafür verantwortlich gemacht wurde, aus eigener Initiative an die Gründung eines neuen Chorinstitutes herantrat. Er fühlte sich in seinem Künstlerstolze gekränkt, weil der von ihm veranlaßte oder gebilligte Statutenentwurf eines Direktionsmitgliedes, nach welchem der Chor als integrierender Teil der Gesellschaft angesehen werden sollte, nicht durchgedrungen war.[2] So wurde nach dem Vorbilde der Berliner Singakademie von 1791 die Wiener von 1858 ins Leben gerufen, viel zu spät, um lange Versäumtes einholen zu können, und viel zu früh, um bei der teils einseitigen, teils verwahrlosten öffentlichen Musikpflege überhaupt auf dauernde Teilnahme rechnen zu dürfen. Gleichwohl nahm der junge Verein den kräftigsten und hoffnungsvollsten Aufschwung. War er doch etwas Neues und entsprach einem augenblicklichen, mit Ungestüm gestellten allgemeinen Verlangen! Hundert der besseren Gesellschaft angehörige Dilettanten beiderlei Geschlechts kamen allwöchentlich zu den von Stegmayer geleiteten Chorübungen zusammen und bereiteten sich mit Lust und Liebe auf ihr erstes Konzert vor, dem ganz Wien gespannt entgegensah. Einen solchen angeblichen Eingriff in ihre alten Rechte wollte sich die Gesellschaft der Musikfreunde natürlich nicht gefallen lassen. In aller Eile erfüllte sie nicht nur den zuvor abschlägig beschiedenen Wunsch ihres Direktionsmitgliedes, änderte die Statuten und schuf ihren bisher von Fall zu Fall beschäftigt gewesenen gelockerten Chor in einen festen Verband um, sondern gewährte ihm zugleich, um ihm die größtmögliche Be-

[1] Eduard Hanslick: „Geschichte des Wiener Konzertwesens".

[2] C. F. Pohl: „Denkschrift aus Anlaß des 25jährigen Bestehens des Singvereins".

wegungsfreiheit zu geben, das Recht einer selbständigen Körperschaft und bestellte Herbeck zum Dirigenten des neuen „Singvereins", wie die Zweigstiftung der Gesellschaft genannt wurde.

Auf eine so günstige Gelegenheit, sein Feldherrntalent zu zeigen, hatte der ehrgeizige bisherige Chormeister des Wiener Männergesangvereins nur gewartet. Er exerzierte seine Truppen so schnell und so trefflich ein, daß er der Singakademie mit einer glänzenden Aufführung des Händelschen „Judas Makkabäus" am 7. November 1858 zuvorkommen konnte. Mit ihrem ersten Konzert hinkte diese dann um volle drei Wochen später hinterdrein. Aber sie hatte ein sehr reichhaltiges und interessantes Programm ausgewählt, das ausschließlich a capella-Chöre enthielt, und bei dem sorgfältig vorbereitenden Studium Stegmayers war ihr ein großer moralischer Erfolg sicher.

Zwischen beiden Vereinen begann sofort nach ihrem Entstehen ein Rivalitätsstreit, der von seiten des Singvereins nicht immer mit idealen Mitteln und in wenig loyaler Weise geführt wurde. Daß die Gesellschaft der Musikfreunde ihren Chor auf alle mögliche Weise begünstigte, war ihr nicht zu verargen. Übungssaal und Bibliothek standen ihm gratis zu Gebote. Von der Akademie, welche sich das teuere Studienmaterial erst anschaffen mußte — wohlfeile Volksausgaben der Klassiker existierten damals noch nicht — ließ sie sich eine sehr hohe Miete bezahlen. Auch dagegen war schließlich nichts einzuwenden. Erst als sie, von der Wahrnehmung erbost, daß ihre Hemmungen und Bedrückungen das Wachstum der jungen Pflanze beförderten, anstatt es zurückzuhalten, dem Baume die Axt an die Wurzel legte, wurden Stimmen scharfen Tadels in der Öffentlichkeit laut. Es erregte allgemeinen Unwillen, daß sie ihren Saal, der sogar an Taschenspieler vermietet wurde, den Übungen der Akademie unter nichtigen Vorwänden verschloß und lieber auf eine Jahreseinnahme verzichtete, von der zwei Konservatoriums-Professoren hätten honoriert werden können, als daß sie der verhaßten Nebenbuhlerin einen Gefallen erwiesen hätte. Die Lokalfrage war tatsächlich eine Lebensfrage für die Singakademie. Unter ihren Mitgliedern befanden sich viele Damen von Adel, die sich weigerten, in einem Gasthause zu singen. Die Direktion der Gesellschaft mußte also,

wenn sie nicht von dem Sturme der Entrüstung, der sich gegen sie erhob, hinweggefegt werden wollte, einlenken, und der Akademie wurde der Saal wieder eingeräumt (1861). Aber es half der Gemaßregelten nichts mehr. Konnte das erste Konzert von 1858 als Sieg ausgebeutet werden, so bedeutete schon das von 1859 eine Niederlage, ohne daß Programm und Aufführung sich verschlechtert gehabt hätten.[1]) Das Publikum war bereits für den Singverein gewonnen und bevorzugte in Herbeck den begabteren Dirigenten und die interessantere Persönlichkeit. Die Aufführung der Matthäus-Passion war wie ein letztes Aufflackern der Flamme vor dem Erlöschen, und die Wiederholung des Werkes unter Hellmesberger, der den von Ärger und Krankheit aufgeriebenen Stegmayer vertrat, fand nur noch geringe Teilnahme. Als vollends Händels „Messias“ im Jubiläumskonzerte der Gesellschaft dem Singverein einen Triumph bereitete, fragte man kaum mehr nach der Akademie, und Gerüchte ihrer nahe bevorstehenden Auflösung durchschwirrten die Luft.

So lagen die Dinge, als Brahms den umflorten, dürren Dirigentenstab ergriff, in der Hoffnung, er werde unter seiner Hand frisch ergrünen und Früchte tragen. Es hatte ihn nicht beirrt, daß diese Hoffnung schon vor seinem Erscheinen nur von der Hälfte der Mitglieder geteilt wurde — möglicherweise hat er erst nach dem Antritt seines Amtes erfahren, wie es bei der Wahl

---

[1]) „Ein innerer gefährlicher Feind,“ heißt es in der „Ostdeutschen Post“, „gesellte sich zu den äußeren Drangsalen: die Apathie. Ein freundlicher Stern leuchtete dem Beginn ihrer Bahn. Tüchtige musikalische Kräfte, ein Anhang aus den besten Gesellschaftskreisen schlossen sich ihr an. Der Reiz der Neuheit, wohl auch eine heilsame Abwechselung der ernst-erhabenen Muse mit Werken weltlicheren Charakters (Schumanns „Rose“) belebten den Eifer der Mitglieder. Auch mancher Erfolg ermunterte zu fernerem Streben. Da glaubte die Akademie für ihre profane Anwandlung Buße tun zu müssen, und zog sich immer mehr auf ihre Spezialität, den strengen Stil, zurück. Diesem Sühnungsakte wurde nicht der allseitige Beifall ihrer Mitglieder zuteil. In ihrer Mehrzahl fanden sie es ermüdend, sich fortwährend in die Anschauung der Vergangenheit zu versenken. Überdies machten sie die Entdeckung, welche Ausdauer und Sorgfalt das Genre zu seiner Vollendung erfordere. Die Unzufriedenheit steigerte sich bis zu offener Desertion. (Die Tenöre!) Schwankende Einsätze der dünnen Chöre und Mängel im Vortrage sind die Folgen der inneren Zerfahrenheit“ usw.

zugegangen war. Wäre er genau über die vierjährige Leidensgeschichte des Vereins unterrichtet gewesen, so hätte er von vornherein darauf gefaßt sein müssen, den alten, mit einem faulen Frieden beendeten Kampf wieder aufzunehmen. Hanslick hatte den Friedenstraktat dadurch zu schaffen geglaubt, daß er jedem der beiden Vereine ein gesondertes Feld der Tätigkeit zuwies, und andere pflichteten ihm darin bei. Als Exekutivorgan der Gesellschaft sollte der Singverein das Oratorium mit Orchesterbegleitung, die mittellosere Singakademie den A capella-Gesang anbauen, wodurch etwaigen Reibereien die Spitze abgebrochen worden wäre, so daß beide Vereine einträchtiglich nebeneinander fortbestehen könnten. Dieses Abwägen der Gerechtsame zweier gemischter Chorvereine sieht nur so aus wie eine der großen Musikkapitale Wien unwürdige Krähwinkelei. Die Möglichkeit einer strikten Abgrenzung der Produktionsgebiete zugegeben, wäre damit nur die leider zu sehr berechtigte Ansicht ausgesprochen, daß zwei Chorvereine auf einmal in Wien anno 1863 schwerer zu ertragen waren als das vielbeklagte Fehlen eines einzigen. Jedenfalls war einer von beiden zu viel, und dieser eine konnte, den gegebenen Voraussetzungen gemäß, nur die unglückliche Singakademie sein.

Daß die aus ihrem dumpfen Pessimismus aufgerüttelten Mitglieder anders kalkulierten, ist menschlich und entspricht allen Vereinstraditionen. Die anfänglich Widerstrebenden fügten sich der höheren Einsicht des Vorstandes, der das Beste von der Zukunft erwartete, und Brahms wurde als „Retter“ der Singakademie mit Jubel begrüßt. Eifer und gehobene Stimmung hielten so lange vor, wie die Teilnahme des Publikums es erlaubte, und das Bild, das der Zustand des Konzertinstitutes im Laufe der letzten Jahre entrollt hatte, wiederholte sich in verkürztem Maßstabe während einer einzigen Saison: nach einem heißen, frohen Anfang eine laue verdrossene Fortsetzung und ein kaltes, künstlich erhitztes Ende. Das „Programm zu dem Konzerte der Wiener Singakademie unter Leitung des Chormeisters, Herrn Johannes Brahms“, das am 15. November 1863 im großen Redoutensaal stattfand, brachte in vier Nummern lauter ältere Musik, die für Wien neu war: Bachs großartige achtsätzige Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ eröffnete, Schumanns lieb-

liches „Requiem für Mignon“ beschloß das Konzert. Dazwischen wurden Beethovens „Opferlied“ und drei deutsche Volkslieder gesungen; ein viertes folgte als Zugabe und Dank für den tobenden Beifall, der nach „Ich fahr' dahin“ losbrach. Daß drei der Lieder von Brahms für vierstimmigen Chor gesetzt waren, verrät der Zettel mit keiner Silbe. Auch über die Mitwirkenden schweigt er sich aus, als sollte den Zuhörern zu verstehen gegeben werden: hier handelt es sich um die Sache, nicht um die Person. Die Soli wurden von Marie Wilt, Ottilie Hauer, Frau Ferrari, Frau Flatz, Herrn Panzer und Herrn Dalsy gesungen. An der Orgel saß der treffliche Hoforganist Rudolf Bibl und spielte den von Brahms ausgeführten Continuo der Bachschen Kantate. Alles ging nach Wunsch von statten, und die Kritik stimmte in die Lobeserhebungen des Publikums ein. Hanslick bewillkommnete den Verein und seinen Dirigenten mit folgenden Worten: „Die Singakademie war in den letzten Jahren unleugbar zurückgegangen; die Unsicherheit, ja Mittelmäßigkeit ihrer Leistungen, ließ sich mit der Anerkennung ihrer ernsten, würdigen Richtung nicht mehr beschönigen. Daß eine ungenügende Leitung der Hauptgrund dieses Sinkens war, blieb kein Geheimnis. Indem die Gesellschaft Brahms an das verwaiste Pult berief, hatte sie den heilsamsten Entschluß gefaßt, der in ihrem Falle sich denken läßt. Eine jugendliche Kraft, die mit ihrer unverbrauchten Frische eine seltene Ruhe nnd Reife verbindet, ein ebenso hochbegabter Tondichter als verständnisvoller Dirigent ist nun ihr Führer. Hoffen wir, daß die Mühsal des Dirigententums, daß all die kleinen Stacheln einer öffentlichen Tätigkeit einen Künstler nicht entmutigen werden, der, seiner ganzen Natur nach, sie tiefer als mancher andere empfinden mag. Dann können wir der Singakademie zu ihren kommenden Tagen gratulieren, wie wir jetzt schon Wien zu dem Besitz einer so bedeutenden und so durchaus reinen Künstlernatur Glück wünschen.“ Und noch eine Hoffnung spricht der wohlwollende kritische Freund des Künstlers am Schlusse seines Referats aus: die Bescheidenheit des Dirigenten werde die Singakademie in Zukunft nicht ganz des Komponisten berauben.

Hanslicks Hoffnungen und Wünsche waren auch die seines jungen Freundes. Aber sie sollten sich nicht erfüllen. Nachweis-

bare direkte Anregungen zur Komposition hat er von seiner ersten kurzen Dirigententätigkeit in Wien nicht empfangen. Das vierstimmige Arrangement seiner am Rhein und in Westfalen gesammelten alten Volkslieder, die zum Teil schon vom Hamburger Frauenchor gesungen worden, sind der einzige Ertrag jener Tage. Und auch sie hätte er kaum so bald herausgegeben, wenn ihn nicht der Anklang, den sie in Wien fanden, noch mehr aber sein Geldmangel dazu angetrieben haben würden. Wie er seinem Schweizer Verleger Rieter am 18. Februar 1864 mitteilt, „fristet sein Geldbeutel seit geraumer Zeit ein elendes Dasein", und es ist ihm erwünscht, daß Rieter nach den Volksliedern fragt. Er wird auch von Spina, der ihm mehr bezahlt, als er „draußen im Reich oder in Ihrer Republik" bekommen kann, um die Lieder gedrängt, die er in zwei Konzerten aufgeführt hat. „Ich brauche nicht auseinanderzusetzen, weshalb ich trotzdem usw. Ich schachere nicht mit meinen Sachen. Doch läßt mich oben erwähnter Zustand meiner Finanzen bedenken, daß die Volkslieder eben ein sonderlicher Anlaß sind, ihm abzuhelfen, und so frage ich denn, ob Sie viel Vertrauen zu dem Erfolg derselben haben?" Im Mai ist er wieder besser bei Kasse und meint, es sei ihm lieb, daß er die Lieder noch zurückhalten könne: „Ich kann nicht genugtun für die Sache und möchte fast mich entschließen, einmal ein Jahr zu opfern und energisch nach allem suchen, was mich anlockt." Einstweilen wolle er zehn davon zusammentun, sie für vierstimmigen gemischten Chor und zugleich einstimmig mit Pianofortebegleitung geben, in zwei Heften.

Brahms hatte also schon damals die Absicht, die er erst dreißig Jahre später ausführte, seine Volkslieder auch für eine Singstimme und Klavier zu setzen. Aber gerade diese vierstimmigen ließ er unberührt, bis auf das einzige „In stiller Nacht", das ihn zu einer besonders kunstvollen Klavierstimme reizte. „Volkslieder mit Pianofortebegleitung herauszugeben," schreibt er, „kann immer gelegentlich geschehen, wahrscheinlich jedoch andere." Von den 1864 ohne Opuszahl erschienenen wurde der auf drei Strophen reduzierte „Englische Jäger" schon als Nr. 4 nach eigener Melodie den „Marienliedern" op. 22 einverleibt. Von der Pianofortebegleitung, die Brahms zuerst als besondere Neuerung hervor-

hob, kam er später wieder ab, erweiterte aber die Zahl der Lieder auf zweimal sieben und ließ durchblicken, daß er dem Verleger jetzt gleich (am 18. September 1864) von Baden-Baden aus (solange hielt er die Lieder doch zurück!) noch zwei oder drei solche Hefte geben könne. Daraus scheint hervorzugehen, daß er von den neunundvierzig Volksliedern, die er 1891 bei Simrock herausgab, über ein Drittel schon damals, und zwar für vierstimmigen gemischten Chor, fertiggemacht hatte, und Friedrich Hegar hätte ihnen dann nur wieder zu ihrer ursprünglichen Fassung verholfen, als er 1877 Bearbeitungen der einstimmigen Volkslieder für drei Frauenstimmen mit Pianofortebegleitung und für Männerchor a capella erscheinen ließ. Auch eine Anmerkung für den Dirigenten wurde geplant, die ihn vermutlich bestimmen sollte, den möglichst freien Vortrag dem Wechsel und Inhalt der einzelnen Strophen anzupassen. Denn Brahms findet ein Avis, das auf die Rückseite des Titels kommen könnte, angemessen. Er möchte den Dirigenten auf den Text aufmerksam machen und hält es immer für das Wichtigste, daß dieser deutlich in der Partitur steht, möge deshalb manches Lied auch zweimal ausgestochen werden müssen.

Im zweiten Konzert der Singakademie, das am 6. Januar 1864 abermals im großen Redoutensaale stattfand, gelangten fast lauter a capella-Chöre zur Aufführung. Eine Schlußanzeige des früheren Programms hatte ausdrücklich darauf hingewiesen. Es fehlte an Geld, um ein Orchester zu engagieren, und man machte nur aus der Not eine Tugend, indem man den unbegleiteten Chorgesang, der allerdings die feinsten Schattierungen des Vortrags gestattet, aber auch die geringsten Versehen der Sänger unbarmherzig bloßstellt, für eine besondere Lockspeise gelten ließ. Das Publikum biß nicht an. Nach Neujahr war es an leichtere und angenehmere Zerstreuungen gewöhnt, als es sich von einem Konzert versprechen durfte, das wie eine Bußübung aussah und mit den Versen begann: „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen." Außer der achtstimmigen Mendelssohnschen Motette brachte es das zweichörige „Triumphlied des Christen aufs Osterfest" von Johann Eccard, „Sauli Bekehrung" von Heinrich Schütz, ein Benedictus von Gabrieli, das fünfstimmige „Salve Regina" von Rovetta und auch noch Beethovens „Elegischen Gesang" — soviel

Jammer, Not, Klagen, Ächzen, Seufzen und Stöhnen war keine Ouvertüre für den Wiener Karneval.[1]) Darüber halfen auch die Volkslieder nicht hinweg, von denen nur das dritte („Bei nächtlicher Weil'") gefiel. Der „schreckliche" Bach behielt das letzte Wort. Mit der Motette „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" hatte er seinen finsteren Riesenschatten über die Volkslieder vorausgeworfen, und die Mißstimmung des gelichteten Auditoriums übertrug sich schnell auf die verzagten Mitglieder des Chores, die matt und ohne inneren Anteil sangen.

Auch sonst waltete ein Unglücksstern über dem Konzert. Von den erhofften außerordentlichen Übungen war nicht weiter die Rede gewesen, da die Mitglieder sich nicht einmal zu den ordentlichen einfanden. So kam es, daß der Chor im Benedictus von Gabrieli umwarf, und das Stück von vorn begonnen werden mußte. Bei dem Schützschen „Saulus" hatte Brahms ein Arrangement machen müssen, weil einzelne der begleitenden Instrumente nicht zu beschaffen waren, ebenso bei Beethovens „Elegischem Gesange". Der Begleiter (Horn) sah gern zu tief ins Glas, hatte die Generalprobe versäumt und kam in jeder Beziehung unsicher zur Aufführung, so daß er schon die ersten Takte verfehlte und aufhören mußte. Der Chor sang das Stück ohne Begleitung zu Ende. Diesmal hatte es Brahms wirklich niemand recht gemacht, auch den Vertretern der öffentlichen Meinung nicht. Zellner nennt Brahms geradezu einen Pedanten, weil er den Geist nicht nur der alten, sondern aller Zeit, jedoch vor allem den Geist der Musik überhaupt verkenne, hofft übrigens, „Herr Brahms werde in diesen Bemerkungen nichts anderes erblicken als freundschaftliche Winke, im Interesse eines jungen Dirigenten". Im „Fremdenblatt" erteilt ihm Ludwig Speidel[2]), der von der „Wiener Zeitung" zu dem, vom Baron Gustav Heine, dem Bruder Heinrich Heines, herausgegebenen Journal übergetreten war, den wohlgemeinten Rat,

---

[1]) Der Dichter Mosenthal, mit dem Brahms verkehrte, zog ihn dann damit auf, daß er scherzte: „Wenn Brahms einmal recht lustig ist, singt er: Das Grab ist meine Freude."

[2]) Ludwig Speidel, der nachmals berühmte Burgtheaterkritiker der „Neuen freien Presse", hatte seine Laufbahn in Wien als Feuilletonist und Musikreferent begonnen.

sich vor „jener traumhaften Beschaulichkeit“ zu hüten, „die dem schaffenden Künstler so natürlich sei.“ Sein Nachfolger bei der „Wiener Zeitung“, ein gewisser Rudolf Hirsch, ein Affe Speidels, blies mißtönend in dasselbe Horn.

Damit war für die Kaffeehausliteraten und ihren Anhang das Signal zu einer regelrechten Brahms-Hetze gegeben. Sie wuchs mit den Jahren und den steigenden Erfolgen des Komponisten zu immer größeren Dimensionen an und würde, verstärkt durch das Geschrei aller, die Ursache hatten, sich über den im Panzer seiner Manneswürde unangreifbaren Künstler zu ärgern, ihm gewiß noch schwerere unverdiente Niederlagen beigebracht haben, wenn nicht die besseren Elemente des Publikums jederzeit die Oberhand behalten hätten. Brahms bewahrte sich seinen gesunden Holsteiner Humor und seinen unerschütterlichen Glauben an die Gutmütigkeit des liebenswürdigen Wienervolkes.[1])

Verhängnisvoll für ihn wurde vorläufig die leise aufglimmende Gegnerschaft Herbecks, die von der Sache auf die Person überzuspringen und wenigstens auf der einen Seite einen leidenschaftlichen Brand zu entzünden drohte. Als Dirigent war ihm Herbeck nach Wiener Begriffen so sehr überlegen, daß er ihn nicht zu fürchten brauchte; aber er hatte auch die Ambition, ein hervorragender Komponist zu sein, und das war bei ihm die schwächere, also empfindlichere Stelle. Der Singakademie, die für ihr drittes Konzert zum Palmsonntag das Weihnachtsoratorium angekündigt hatte, lief Herbeck den Rang ab, indem er am Kardienstage glorreich die Johannes-Passion im Gesellschaftskonzert herausbrachte und, Bach gegen Bach, die Akademie gleichsam mit deren eigener Waffe traf. Der Sieg war ihm dadurch noch wesentlich erleichtert worden, daß die Qualität auch dieser Aufführung mancherlei zu wünschen übrigließ, in Folge derselben Unzukömm-

[1]) Nach dem zweifelhaften Erfolge seiner vierten Symphonie, die bei ihrer ersten Aufführung in Wien kühl aufgenommen, ja fast abgelehnt wurde, fragte ihn jemand, warum er nicht lieber eine der Hauptstädte Deutschlands zum Aufenthaltsorte wählte, wo ihm dergleichen doch nicht widerfahren wäre. Da antwortete er halb scherzhaft: „So? Glauben Sie? Wo anders hätten sie mich längst totgeschlagen; hier werde ich doch wenigstens toleriert.“

lichkeiten, die das zweite Konzert gefährdeten. Auf allen Punkten sah sich die Singakademie vom Singverein geschlagen und wieder in die unhaltbare Position zurückgedrängt, die sie eingenommen hatte, ehe ihr „Retter" erschienen war. Konnte sie nicht mit ihrem Dirigenten siegen, so wollte sie wenigstens mit ihrem Komponisten einen ehrenvollen Rückzug antreten unter der Deckung eines großen Brahms-Abends. Er fand am 17. April 1864 im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde unter den Tuchlauben statt. Sämtliche Musikstücke, die zur Aufführung kamen, waren „Kompositionen des Chormeisters Herrn Johannes Brahms". Außer Marie Wilt und F. Prihoda, Ida Flatz und Dr. Panzer — die letzten beiden hatten auch im „Weihnachtsoratorium" gesungen — wirkten das durch die Professoren Schlesinger und Kupfer verstärkte Quartett Hellmesberger und Karl Tausig mit. Der Chor der Singakademie sang die Motette „Es ist das Heil uns kommen her", op. 29 Nr. 1, „Vineta", op. 42 Nr. 2, „Ave Maria", op. 12, „Ruf zur Maria", „Marias Kirchgang" aus den Marienliedern, op. 22 und das Volkslied „In stiller Nacht", hier „Klage" betitelt. Die Solisten trugen das „Wechsellied zum Tanze" und „Neckereien" aus op. 31 vor. Hellmesberger und Genossen spielten das B-dur-Sextett, und Tausig mit Brahms die „Sonate für zwei Klaviere" (das f-moll-Quintett in der ersten Bearbeitung). „Der Erfolg war im ganzen ein glücklicher," berichtet die „Allgemeine musikalische Zeitung". „Die reizenden Gesangsquartette wurden mit rauschendem Beifall aufgenommen, auch zwei ‚Marienlieder' fanden Anklang." Voilà tout. Wie schon oben (im zweiten Kapitel) gesagt wurde, vermochten sich die Zuhörer, welche ohnehin einer solchen erdrückenden Fülle von Novitäten nicht gewachsen waren, mit der Sonate nicht zu befreunden, und von dem Sextett gefielen ihnen nur die Mittelsätze. Sie stachen sich an den Dornen der Rosen, die sie zu ersticken drohten, und viele deuteten den redlichen Eifer der Singakademie, die sich etwas auf ihren Chormeister zugute tun wollte, zu einer Arroganz des Komponisten um, der sich herausnahm, ein verehrliches Publikum einen ganzen Abend hindurch mit seiner Musik zu unterhalten. Der Widerwille, mit dem Brahms in der Folge nach Kräften jeden Brahms-Abend abwehrte, datiert von jenem 17. April.

Die beiden Gesangsquartette waren bereits am 11. Januar in einer musikalischen Abendunterhaltung der Singakademie aufgeführt worden, das „Wechsellied zum Tanze" in Wiederholung der Premiere vom 18. Dezember 1863 (Ernst-Konzert). Das Streichsextett war als Novität am 27. Dezember bei Hellmesberger erschienen und hatte mäßigen Beifall gefunden. Selbständige Klavierkonzerte hatte Brahms seit seinen beiden Entree-Abenden nicht wieder gegeben. Er wirkte, außer in den früher erwähnten Konzerten noch bei Hellmesberger (6. Dezember 1863) und bei Julie v. Asten (12. Januar 1864) mit und verhalf dem Wiener Publikum dort zur Bekanntschaft einer Sonate in c-moll für Klavier und Violine von Phil. Em. Bach, hier zu der seiner Variationen über ein Thema von Schumann, op. 23, die er mit der Konzertgeberin vierhändig spielte. Wer ihn sonst hören wollte, mußte sich ins „Deutsche Haus", Singerstraße Nr. 7, bemühen.

Dort im vierten Stock der siebenten Stiege hatte er seit der Rückkehr von Hamburg sein Quartier aufgeschlagen, und dort empfing er jeden Sonntag, nach dem Beispiele Anton Rubinsteins in Baden-Baden, Gäste, denen er vorspielte, was sie von ihm verlangten. Die ehemalige weitläufige Komturei des deutschen Ritterordens ist musikgeschichtlich dadurch merkwürdig, daß der Erzbischof Hieronymus von Salzburg im Jahre 1781 darin wohnte und seine „Musiken" gab, bei welchen der junge Mozart aufwarten mußte, wofür er dann in der Anticamera des Erzbischofs am 8. Juni 1781 vom Grafen Arco jenen berühmten Fußtritt erhielt, der ihn an die Luft und in die ersehnte Freiheit hinausbeförderte. Wenn Brahms des skandalösen Vorfalles gedachte, mag er sich über den Wechsel der Zeiten gefreut und sich als Freiherr seiner Kunst gefühlt haben, mit der er nur denen „aufzuwarten" brauchte, die ihm zu Gesichte standen. Seine Freunde und Schülerinnen besuchten ihn hier, und er fühlte sich wohl im Deutschen Hause. Auch seine Bedienerin, ein richtiges Wiener „Stubenmadl", gefiel ihm, und er rühmte ihren Zartsinn als Beispiel für die anmutige Liebenswürdigkeit des österreichischen Volkes. Nachdem sie das Haus verlassen hatte, fand er einmal zwischen den Notenzeilen einer Partiturhandschrift ihren Namen

und ein Datum hingekritzelt, das ihn an den Tag ihres Abschieds erinnern sollte.

Einer seiner Freundinnen, Frau Dr. Ottilie Ebner, geborenen Hauer, die wir als Mitglied der Singakademie kennen gelernt haben, verdanken wir die Mitteilung, daß Brahms hier an der Fortsetzung seiner Magelonen-Gesänge arbeitete, die im Mai 1862 bis auf sechs Nummern gediehen waren, aber erst am 17. Juni 1869 druckfertig vorlagen. Brahms, der große Verehrung für ihren Vater hatte — Dr. Hauer in Öd bei Gutenstein war ein persönlicher Freund Schuberts und stand dem unglücklichen Ferdinand Raimund in den letzten qualvollen Stunden seines Lebens bei — war mit den Leistungen „seiner“ Sängerin so zufrieden, daß er oft unaufgefordert zu ihr kam, um mit ihr zu musizieren. „Er brachte,“ schreibt Frau Dr. Ebner, „Manuskripte von Liedern mit, die er mit mir durchnahm. ‚Finden Sie nicht‘, fragte er einmal ganz ängstlich, ‚daß diese Lieder unbequem zu singen sind?‘ Es waren die Magelonen-Gesänge, an denen er gerade komponierte. Auch den ganzen Schubert nahmen wir durch, ein Lieblingslied von ihm war ‚Delphine‘ (aus ‚Lacrimas‘). Sobald ich müde vom vielen Singen war, spielte er mir vor, meist Bach, den ich am wenigsten kannte, und als besonderen Lohn das Intermezzo aus seinem g-moll-Quartett, das ich besonders gern hatte.“ Die Sängerin Frau Dr. Neuda-Bernstein, die um dieselbe Zeit seinen Klavierunterricht genoß, nachdem sie als zehnjähriges Mädchen ein Jahr lang bei Tausig gelernt hatte, berichtet: „Bei einer Klavierstunde, die mir Tausig gab, befand sich Brahms im Nebenzimmer, ohne daß ich es ahnte. Tausig, der von Wien fort mußte und mich Brahms übergeben wollte, verschwieg es, um mir meine Unbefangenheit zu erhalten. Ich spielte Chopins e-moll-Konzert. Brahms trat herein und lobte mein Spiel. Als ich ihn aber besuchte und ihm vorspielte, erging es mir übel. ‚Sie haben ja eiserne Finger,‘ sagte er, ‚da ist alles hart, das muß aber alles weich sein. Sehen Sie, so‘ — er zeigte mir seine biegsamen, weichen Finger und setzte sich ans Klavier. Ich war wie vernichtet; seine Art zu spielen war das gerade Gegenteil von dem, was ich bisher gelernt hatte. Da er mich abweisen wollte, bat ihn meine Mutter, es wenigstens einige Stunden mit mir zu ver-

suchen. Etwas zögernd ging er darauf ein. Seine Worte hatten wie ein Wunder auf mich gewirkt. Schon nach der zweiten Stunde klopfte mir Brahms vergnügt auf die Schulter und sagte ‚Ich behalte Sie. Nee, das ist zu nett, wie haben Sie es nur angefangen?‘ Meistens ging ich in Begleitung der Mutter zu ihm, zuweilen kam er zu uns. Er wohnte im Deutschen Ordenshaus im vierten Stock. Wenn man eintrat, kam man in ein kleines Zimmer, dessen Wände mit rohen, bis zur Decke reichenden Bücher- und Notengestellen bekleidet waren. Im zweiten Zimmer befand sich das Klavier. Ein drittes kleines Kabinett diente ihm zum Schlafzimmer. Er wollte nichts für den Unterricht gezahlt nehmen, und meine Mutter, die Kenntnis von seinen engen Verhältnissen hatte, mußte ihm das Honorar (drei Gulden für die Stunde) förmlich aufdringen. Außer Nottebohm, bei dem ich auf seine Empfehlung Harmonielehre studierte, traf ich bei Brahms öfters Herrn Flatz. Zu meiner Mutter klagte er darüber, daß er so wenig Freunde unter den Musikern in Wien habe. Er war meist traurig und düster.“

Eine andere Schülerin erhielt Brahms in der sechzehnjährigen Tochter des Hannoverschen Gesandten Freiherrn von Stockhausen, einem ebenso schönen wie genialen Mädchen, das als Frau von Herzogenberg eine bedeutende Rolle in seinem Leben spielen sollte. Er studierte ihr u. a. Schumanns „Kreisleriana“ ein. Aber schon nach wenigen Besuchen erklärte der gewöhnlich sehr schweigsame, schüchterne und scheue Lehrer, er sehe sich genötigt, den Unterricht abzubrechen. Er wollte Epstein die Schülerin nicht abspenstig machen, trotzdem dieser erklärte, daß er im Interesse beider Teile auf Elisabet verzichte, ohne die Spur einer Kränkung darüber zu empfinden.[1]) Auch ihren künftigen Bräutigam und Gatten lernte Brahms durch Dessoff kennen, bei dem Herzogenberg als Schüler des Wiener Konservatoriums seine theoretischen Studien eben beendet hatte. Brahms nahm sich des um zehn Jahre Jüngeren mit vieler Liebe an und vermittelte, indem er ihn an Rieter empfahl, die fruchtbare Verbindung des

[1]) Vgl. „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg“, herausgegeben von Max Kalbeck, XIII

Komponisten mit dessen treuem Verleger. „Hier ist ein junger Mann,“ schreibt er am 16. März 1864 an Rieter, „Herr Heinrich Freiherr von Herzogenberg, von dem ich recht artige Lieder gesehen, und der den lebhaften Wunsch hat, sich gedruckt zu sehen. Vor Ihrer Firma, wie sich von selbst versteht, die größte Achtung habend, wünscht er, daß ich bei Ihnen anfrage . . . Ich sah eine ziemliche Anzahl Lieder, jedoch ziemlich verschieden von Wert, die meisten recht leicht auszuführen und einige von recht einfach gefühltem Ausdruck“... Von eigenen Arbeiten wandte er dem Verleger eine Ausgabe zweier bisher ungedruckter Violinsonaten[1]) Phil. Em. Bachs zu, die er von Hamburg mitgebracht hatte. Daß auf der Wiener Hofbibliothek eine Abschrift gerade dieser beiden, in c- und h-moll vorhanden sei, von denen er die erste mit Hellmesberger spielte, wisse außer ihm nur Nottebohm. Gern würde er eine Revision davon machen und sie mit den Wiener Kopien vergleichen. Sollte er noch mehr Sonaten von ähnlicher Schönheit finden, so würde er sie dem Verleger schicken. Aber, so gern er's Rieter zu Gefallen täte, könne er sich doch nicht entschließen, die Mode mitzumachen und seinen Namen auf eine Sache zu setzen, zu der er so eigentlich gar nichts tue. (Als ob die kritische Revision nebst Aussetzung des bezifferten Basses nichts wäre!) Für weitere Antiqua-Novitäten werde Nottebohm sorgen, der sich viel und eindringlich mit derlei Sachen beschäftige.

Auch bei dem, „zu seiner und vielleicht auch Rieters Überraschung“ endlich fertig gewordenen vierhändigen Arrangement des d-moll-Konzerts wünschte er ungenannt zu bleiben: „Ich habe bei der Arbeit nur an Sie gedacht und dürfte, denke ich, prahlen, wie praktisch und geradezu leicht spielbar das Arrangement ist. Wieder jedoch habe ich die Bitte, Sie nennen meinen Namen nicht als Bearbeiter! Es ist schließlich eine bloße Schreiberei, und sieht nicht schön aus, wenn der Meister selbst aus seinem Werk so ein unförmliches Monstrum fabrizieren kann, wie das notwendig ein vierhändiges Konzert ist. Ferner habe ich auch zu oft Ihren statt meinen Vorteil bedacht und es fürs Spielen und nicht (wie es jetzt stark Mode) zum Lesen gemacht.“

---

[1]) Die Sonaten sind bei Rieter-Biedermann erschienen.

Mit Gustav Nottebohm, der bald das A und O in allen musikgeschichtlichen, -theoretischen und -kritischen Angelegenheiten für ihn wurde, war Brahms in intime Fühlung gekommen, soweit dies bei einem Sonderling von Nottebohms Art überhaupt geschehen konnte. Zwar hatte der Schüler Mendelssohns und Schumanns weder als Pianist noch Komponist mehr die ehrgeizigen Bestrebungen seiner Jugend — er war zur Zeit, als Brahms nach Wien kam, schon ein mittlerer Vierziger — gab aber doch gern dies und jenes Stück seiner großen Lehrer zum besten und spielte ebenso gern seine (sehr gediegenen) Variationen über ein Thema von Bach vierhändig, eine Liebhaberei, die Brahms mit ihm teilte. Nur wenn er eine gewisse Schumannsche Novellette vortragen wollte, zog ihm Brahms den Sessel unter den Beinen weg und setzte sich aufs Klavier. Von Brahms ließ sich Nottebohm alles gefallen, und das war auch die einzige Art, wie er ihm seine Zuneigung und seinen Respekt zu erkennen gab.[1]) Andererseits fand Brahms soviel an ihm zu schätzen, daß er die kleinen und großen Fehler seines Charakters, sein bis zum Hochmut verstiegenes, abweisendes Selbstgefühl, seinen in harte Gefühllosigkeit ausartenden starren Gerechtigkeitssinn, seine mit Blindheit und Taubheit geschlagene Heimatsliebe, seine zur Pedanterie hinneigende Gewissenhaftigkeit und seine vielleicht gar zu übertriebene Sparsamkeit nicht nur

[1]) Nottebohm, der öfters mit Brahms und anderen in den Prater ging, um dort zu Abend zu essen, pflegte sich regelmäßig unterwegs bei einem bestimmten ambulierenden Salami- und Käsehändler für wenige Kreuzer sein Nachtmahl einzukaufen. Eines Abends erhielt er seine Portion, in altes, mit krauser, anscheinend Beethovenscher Notenschrift bedecktes Papier eingewickelt. Seine Aufregung bemeisternd, trat er zur nächsten Laterne, faltete das Blatt auseinander, besah es prüfend durch die Brille, glättete und schob es, ohne ein Wort zu sagen, in die Tasche. Den Käse behielt er in der Hand und aß davon im Weitergehen, indem er die andern versicherte, er habe heute außergewöhnlichen Hunger. Auch ließ er niemals etwas von seinem Funde verlauten. Die von Brahms vorher unterrichtete Gesellschaft hatte sich umsonst auf eine komische Szene gefreut. Denn das rätselhafte Blatt enthielt eine Variation des neuesten Wiener Couplets und war vorher von Brahms dem Salamimann zugesteckt worden, mit der Weisung, den Käse für den Herrn Professor darin einzupacken.

ertrug, sondern als berechtigte Eigentümlichkeiten dieses besonderen und einzigen Menschen gelten ließ. Noch in der teils lächerlichen, teils erschreckenden Übertreibung, in der sie bei Nottebohm auftraten, gefielen ihm die Tugenden, welche alle er selbst besaß, und wenn er sie in dem Zerrspiegel bei seinem wunderlichen Freunde wiedererkannte, so dienten sie ihm möglicherweise als Zuchtmittel seines eigenen Charakters. Der Mann, der einen Kellner Betrüger nannte, weil er ihm aus Versehen zwei Kreuzer zu wenig herausgab, der einen Postboten um sein Amt brachte, weil dieser die Briefe, anstatt vier steile Treppen hoch zu steigen, beim Hausmeister niederlegte, der einen weithergereisten, talentvollen Schüler Knall und Fall verabschiedete, weil der Lerneifrige in seiner Ungeduld nach dem Pensum der nächsten Stunde fragte — dieser engherzige, kleinliche und grausame Vertreter eines abstrakten Moralbegriffes setzte die höchste Ehre darein, nicht nur sich selbst, sondern auch anderen zu dem Rechte zu verhelfen, das ihnen durch Gewalt und bösen Willen, Dummheit und Kurzsichtigkeit oder durch die laxe Führung und den gedankenlosen Schlendrian des gemeinen Lebens vorenthalten und verkümmert wurde. Wie er es dem alten Frankenkönig Karl, „den man mit Unrecht ‚den Großen‘ nennt,“ nicht vergessen konnte, daß er vor tausend und etlichen Jahren seinen Sachsenbrüdern von der roten Erde — Nottebohm war geborener Westfale — die Freiheit nahm und einen fremden Glauben aufzwang, so haßte er auch die modernen Missionare der Intoleranz, die Pfaffen und deren Beschützer, das Partei- und Kliquenwesen in Kunst und Wissenschaft. Aber mit der selbstlosesten Liebe und opferwilligsten Entsagung versenkte er sich in das Studium der musikalischen Klassiker, vor allem Beethovens und Schuberts, reinigte sie von entstellenden Fehlern und Fälschungen und bereicherte die Wissenschaft mit thematischen Katalogen ihrer Werke, die wir noch heute als Muster philologischer Genauigkeit und Gründlichkeit bewundern. Wer sich in Kürze einen Begriff von Nottebohms Methode und dem Scharfsinn, mit welchem er sie anwandte, verschaffen will, lese den letzten Aufsatz in seinen ersten „Beethoveniana“, wo er das Buch Seyfrieds über Beethovens Studien im Generalbaß und Kontrapunkt in Fetzen reißt, um es in einen Rechenschaftsbericht geschichtlicher

Wahrheit umzuwandeln — ein Meisterstück zerstörender und wiederaufbauender scharfsinniger Kritik.[1])

Über seinen neuen Bekanntschaften vergaß Brahms nicht seiner alten Freunde, und der Briefwechsel mit dem glücklich zum Ehemann avancierten Joachim rostete zwar ein wenig ein, wurde aber doch immer wieder aufgefrischt. Eine von Joachim für den September 1863 in München vorgeschlagene Zusammenkunft mit dem jungen Paare war nicht zu ermöglichen, und Brahms mußte sich damit begnügen, daß er Frau Joachim seine Sympathien durch die Dedikation der Duette op. 28, die von Frau Flatz und Herrn Förchtgott zuerst in Wien gesungen wurden, zu erkennen gab. Zwar meinte er, er möchte doch eigentlich dem schwachen Zeuge nicht einen so schönen und geliebten Namen voransetzen, und es müßte nach Hochzeit und Hochzeitsreise klingen, wenn es angeboten werden dürfe, schickt sie aber doch im Januar 1864 als verspäteten Weihnachtsgruß nach Hannover. Er schämt sich des dünnen, gehaltlosen Heftchens; indessen lasse sich kein doppelter Kontrapunkt mehr darin anbringen, und in seiner Tasche langweilten sich nur wenige einsame Guldenzettel, also möge sie zufrieden sein, bis es besser werde: „Die Rolle kommt extra und bringt weiter nischt, als bekannte Duetten, gehauen und gestochen mehr von Spina als von mir." Um der Ebbe in seinen Finanzen abzuhelfen, wurden für den März mehrere Konzerte mit Joachims geplant, auch hätte Frau Amalie das Solo im „Weihnachtsoratorium" singen sollen. Die Idee zerschlug sich aber, weil Frau Joachim nicht mehr reisefähig war. Gleichwohl frohlockt der arme Brahms und bekennt, daß eitel Jubel erscholl, als die Absage kam: „Ich kann die Konzerte so wenig leiden, daß ich nicht einmal mich auf Dein Kommen freuen konnte, der Du welche mitbringen wolltest." Er spielt auf ein neues Violinkonzert Joachims an,

---

[1]) Daß Nottebohms, in musikalischen Zeitschriften verstreute Aufsätze gesammelt und, soweit sie Beethoven betreffen, in den „Beethoveniana" und „Zweiten Beethoveniana" 1872 und 1887 in Buchform herausgegeben wurden — die zweiten von Eusebius Mandyczewski, dem würdigen Schüler Nottebohms, nach dem Tode seines großen Lehrers — haben wir Brahms zu verdanken, der die Schriften Rieter-Biedermann dringend empfahl.

das er ungern entbehrt. „Dies schöne Wien liegt doch gar zu fern; ich kann kaum daran denken, wenn ich mich denn einmal von ihm verabschieden kann.“ Er dankt für den lustigen Katzenorden (siehe das vorige Kapitel!) und verspricht aufs lustigste mitspinnen zu helfen und die beste Laune zu haben, wenn er erst — vielleicht im Frühjahr — wieder nordwärts steuere. Sehr beunruhigt wird er von der Erkrankung Dietrichs, der damals vorübergehend eine Nervenheilanstalt aufsuchen mußte. Ihm kommt es viel einfacher vor, daß einem der Verstand einmal davongeht, als daß man ihn wieder fängt, wenn er einmal davon ist. „Bester Jussuff,“ ruft er aus, „liebere Freunde und bessere Musikanten gibt's hier nicht! Auch nicht einer von denen, die ich immerfort entbehre, wird mir ersetzt! Und so wird mir denn auch der Entschluß schwer, für das nächste Jahr mich wieder zu binden. So manche Freude mir auch die Akademie macht, gibt's doch genug, daß man's überlegt. Wundere Dich nächstens nicht zu sehr und zu unangenehm, wenn Dir ein Brahms-Programm vorkommt! Die Akademie muß ein Konzert geben, mir blieb keine Wahl, als eben auf die Bitte des Komitees einzugehen. Das Konzert soll Geld bringen und in zwei bis drei Wochen studiert sein. Ehe ich als bloßer Kapellmeister mich prostituiere und das Publikum mit einer langen Reihe von Chören langweile, lasse ich's lieber als Komponist über mich ergehen; wer hineingeht, weiß ja, welchen Spaß er mitmachen soll. Anfang Mai werde ich wohl nicht nach dem Norden kommen, aber es zieht mich nach Muttern und nach manchem.“ In demselben Sinne schrieb er an den wieder genesenen Freund Dietrich.

Aus allen diesen Äußerungen läßt sich erkennen, wie unbehaglich Brahms sich in seiner Stellung fühlte. Nach längerem Hin- und Herschwanken entschied er sich dafür, sie aufzugeben, und auch die schmeichelhafte Tatsache, daß er von den Mitgliedern der Singakademie, diesmal einstimmig, auf drei Jahre wieder zum Dirigenten gewählt wurde, änderte nichts an seinen Entschlüssen. „Sie wissen wohl noch nicht,“ schreibt er an Selmar Bagge in Leipzig, „daß ich meine Chormeister-Stellung aufgegeben habe? Erzählen Sie auch in der Zeitung nicht eher davon, als bis es in Wien öffentlich gesagt ist — d. h. bis das

Komitee mit seinen Einrichtungen fertig ist. Dagegen brauche ich Ihnen, der die Verhältnisse kennt, nicht die Gründe auseinanderzusetzen."

Seltsam ist, daß Brahms in seinen Briefen an Joachim und Dietrich weder seine Beziehungen zu Tausig und Cornelius, mit denen er gerade im Frühjahr 1864 viel verkehrte, noch die daraus sich ergebende Begegnung mit Richard Wagner erwähnt. Cornelius verzeichnet in seinem, leider nur sehr summarisch und unregelmäßig geführten Tagebuche, daß er 1863 außer „bewegten, schönen Tagen mit Wagner" auch mancherlei Zusammenkünfte mit Brahms gehabt habe, daß Brahms den „Barbier von Bagdad" lobe und sich für den „Cid", an dem Cornelius seit Jahren komponierte, und den Tausig Brahms vorspielte, bei Dessoff verwende, daß „der berühmte junge Komponist sich manchmal zu ihm verliere" usw. Ein gerades herzliches Wort hat er für Brahms nicht übrig. Nach seinen Äußerungen zu urteilen, scheint er von Anfang an gegen ihn eingenommen gewesen zu sein. Möglicherweise war er auf Brahms eifersüchtig, weil sein geliebter Carlo, den er einmal „einen ausgebrannten Vulkan" nennt, sich gar zu viel mit ihm beschäftigte. Cornelius, sensitiv und launenhaft wie ein Weib, hatte am schwersten unter seiner übertriebenen Empfindlichkeit zu leiden. Das Barometer seiner Gefühle deutete selten auf beständiges Wetter, schnellte bald hoch empor und sank ebenso bald wieder tief herab. Da er viel zu gern auf die trügerischen Stimmen seines Innern horchte, um deutlich hören zu können, was die äußeren zu ihm sprachen, vernahm er nur die Dissonanz zwischen beiden und vergaß sie aufzulösen. An Brahms' Geburtstage machten die Drei einen mehrtägigen Ausflug nach Preßburg. Tausig hatte dort eine zarte Bekanntschaft im kunstfreundlichen Hause des Postdirektors Vrabély, dessen Töchter Seraphine und Stephanie gefeierte Schönheiten waren und für ausgezeichnete Klavierspielerinnen galten. Die eine, auch schriftstellerisch beanlagte, Stephanie (spätere Gräfin Wurmbrand-Stuppach), wurde Schülerin von Brahms, die andere, Seraphine, verheiratete sich am 8. November 1864 mit Tausig. Bei der Hochzeit oder doch bald nachher trat eine Entfremdung zwischen Cornelius und Brahms ein. Im Dezember vermerkt Cornelius in seinem Tagebuche, offenbar

in sehr gereizter Stimmung: „Mit einem bin ich jetzt ganz entschieden fertig; das ist Herr Johannes Brahms. Er ist ein ganz eigensüchtiger, selbstschätzender Mensch. Ich habe ihn schon dies Jahr nicht mehr aufgesucht, er kam zu mir. Er möge den Pfad seiner Berühmtheit wandeln. Ich will ihn fürder nicht stören und nicht begleiten."

Von dem Abend, den er mit Brahms und Tausig in Penzing bei Wagner verbrachte, hat Cornelius, der fast täglich um 6 Uhr hinauswanderte und bis 10½ Uhr dort blieb, nichts aufgezeichnet. Ihm war die Begegnung offenbar nicht so interessant wie der Nachwelt, die, von Wagner und den Wortführern seiner Sache belehrt, daß sie in Brahms und Wagner Antipoden, in ihrer Musik feindliche Pole der Kunst zu sehen habe, sehr erstaunt war, als die erste Kunde davon in die Öffentlichkeit drang. An Frühergesagtes anknüpfend, sei daran erinnert, daß Wagner und Brahms im Herbst 1862 und 1863 kurz nach einander in Wien eintrafen: Wagner 1862, um seinen „Tristan" einzustudieren, der für den März in der Hofoper angesetzt war, 1863, nachdem dies fehlgeschlagen, um eine von ihm geplante Reorganisation der Hofoper womöglich in eigene Hand zu bekommen und seine „Meistersinger" zu vollenden; Brahms 1862, um Stadt und Land kennen zu lernen und die Berufung nach Hamburg abzuwarten, 1863, um die Leitung der Singakademie zu übernehmen. Beide Male gerieten sie in ihren öffentlichen Produktionen dicht an einander. Am 1. Januar 1863 gab Wagner sein zweites Konzert im „Theater an der Wien", am 6. Januar Brahms sein zweites Konzert im Saale der „Gesellschaft der Musikfreunde"; am 27. Dezember 1862 mittags dirigierte Wagner in Tausigs Konzert Freischütz-Ouvertüre, Vorspiel und Schluß zu „Tristan", das Schusterlied und die Ouvertüre zu den „Meistersingern", wenige Stunden darauf debutierte Brahms mit seinem B-dur-Sextett bei Hellmesberger. Das Unglück wollte es, daß Hanslick die neuen Wunder eben dieses musikalischen Festtages in eine gewagte Parallele brachte, die nicht zu Gunsten des im Konzertsaal übel placierten Musikdramatikers ausfallen konnte. „Nach den Wagnerschen Stücken", sagte er, „genossen wir mit doppelter Freude eine neue Komposition von Brahms, welche am selben

Tag in Hellmesbergers Quartett-Soiree vorgeführt wurde. Es ist dies ein Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncells. Wir zählen diese Komposition nicht nur zu den besten von Brahms, sondern überhaupt zu dem Schönsten, was die neuere Kammermusik hervorgebracht hat." Nach einem motivierten Lobe des Stückes fährt er fort: „Solche Kompositionen sind in ihrer liebenswürdigen Bescheidenheit eigentlich die beste Kritik und Replik auf die Großtaten der Zukunftsmusik. Brahms ist eben durch und durch Musiker, während man von Wagner und Liszt sagen könnte, was Plutarch von Damon, dem Musiklehrer des Perikles, berichtet: „Er war ein Sophist ersten Ranges und scheint sich hinter den Namen der Musik versteckt zu haben."

Diese einseitige, mit den bedrängten Umständen des von den Ereignissen in die Enge getriebenen Berichterstatters zu entschuldigende Kritik mußte Wagner verletzen und in der irrigen Meinung bestärken, daß der Mitunterzeichner des Protestes von 1860 sich im geheimen Einverständnisse mit Hanslick befunden habe. Cornelius und Tausig klärten ihn darüber auf, daß jene bekannte, zwar geharnischte, aber durchaus sachliche und leidenschaftslose Erklärung nur durch eine Indiskretion in die Öffentlichkeit gekommen war, daß sich Brahms mit der ihr gegebenen Fassung keineswegs völlig einverstanden wußte, und daß der Protest weniger ihn, Wagner, als die symphonischen Dichter, vor allem aber Liszt treffen sollte. Die beiderseitigen Freunde, zu denen sich noch der für Brahms warm eingenommene Primararzt Dr. Josef Standhartner als Intimus von Cornelius und Wagner gesellte, dachten etwas Gutes zu tun, als sie auf eine persönliche Begegnung mit Brahms hinarbeiteten. Diese kam im Landhause eines Baron v. Rochow in Penzing bei Schönbrunn am 6. Februar 1864 zustande. Wagner hatte die Villa gemietet und in äußerst kostspieliger Weise für seinen Geschmack einrichten lassen, obwohl er, wie gewöhnlich, kein Geld, sondern nur Schulden hatte. Zwei Tapezierer mußten unausgesetzt wochenlang daran arbeiten, um seine extravaganten Bedürfnisse und Launen alle zu befriedigen. Er schwelgte damals in Samt und Seide und besann sich täglich auf eine andere Farbenzusammenstellung, ein neues Muster, eine gefälligere Anordnung. Am 7. Februar schrieb Wagner an Dr. Standhartner:

„Liebster Freund! Wohl fürchte ich, daß Du jetzt große Not im eigenen Hause hast. Dennoch bitte ich Dich — und deshalb gerade Dich — sobald Du Zeit und Laune dafür hast, die Verabredung mit Brahms und Tausig wegen eines Abends bei mir treffen zu wollen. Ich würde Dich dann bitten, den beiden Porges und Peter (Cornelius) es ebenfalls sagen lassen zu wollen. Jeder Tag ist mir recht, und es ist mir lieb, wenn ich bald einmal einer solchen Zerstreuung teilhaftig werden kann“. . . Und am Besuchstage drängt er nochmals: „Guten Morgen, Liebster! Darf ich für heute Abend auf Gäste rechnen? Wenn ja, so hätte ich auch gern die Porgesen[1]) dabei.“ Gustav Schönaich, der Stiefsohn Standhartners, der diese beiden Wagnerschen Zettel zuerst publizierte[2]), berichtet als Augen- und Ohrenzeuge jenes Abends: „Die ganze Gesellschaft war bester Laune, und Wagner zeichnete den dreißig Jahre jüngeren [muß heißen: zwanzig] Kunstgenossen besonders aus. Er forderte Brahms sogleich auf zu musizieren, und dieser spielte zunächst einige Stücke von Seb. Bach, unter diesen die damals von ihm gerne produzierte Orgel-Tokkata in F-dur. Dann spielte er über ausdrücklichen Wunsch Wagners seine Variationen über ein Thema von Händel, deren Lob jener bereits durch uns vernommen hatte. Sein Spiel trug an diesem Abend jenen genialen, großartig plastischen Charakter, der am meisten dann hervortrat, wenn Brahms unter Musikern oder in einem ihm sympathischen Privatzirkel spielte, und der sich vor der großen Öffentlichkeit, die ihn stets mit Unbehagen erfüllte, nur abgeschwächt zeigte. Es ist mir noch in frischester Erinnerung, mit welch ungeheuchelter Wärme Wagner, dem das Lob eines Werkes, das ihm nicht zusagte, zu jeder Zeit unmöglich war [siehe die Epistel über Liszts symphonische Dichtungen und den noch überschwänglicheren Panegyrikus auf Meyerbeer!][3]), den jungen

[1]) Heinrich Porges, einer der eifrigsten Wagner-Apostel, und Frau waren aus München zu Besuch nach Wien gekommen.

[2]) „Reichswehr“ vom 4. April 1897.

[3]) Wagners Lobschrift auf Meyerbeer, die in seinen „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ fehlt, ist von uns erst auszugsweise in der „Presse“ vom 3. April 1888, dann in extenso im „Neuen Wiener Tagblatt“ vom 31. Oktober 1902 mitgeteilt worden.

Komponisten mit Anerkennung überschüttete, und wie überzeugend er über alle Details der Komposition sprach. ‚Man sieht,‘ sagte er zum Schlusse, ‚was sich in den alten Formen noch leisten läßt, wenn einer kommt, der versteht, sie zu behandeln.‘“

Sehr richtig. Und eben dasselbe läßt sich auch an Wagner beobachten. Denn auch dieser Meister ist keineswegs vom Himmel gefallen, sondern lernte von anderen Meistern und versuchte anfangs auf den Überlieferungen eines Gluck und Weber, Meyerbeer und Marschner fortzubauen. Ja, selbst da noch, wo er mit der Tradition brach, erneuerte und vermengte er nur die alten, im Geiste des Menschen beruhenden Grundformen der Musik und Poesie, ob immer zum Heile und zum bleibenden Gewinn der beiden Künste, bleibe dahingestellt! In seiner Wertschätzung und Anerkennung des Komponisten Brahms freilich hat Wagner, ganz wie einst bei Mendelssohn, Meyerbeer und Schumann, sich leider sehr geändert, und zwar immer mehr zu ungunsten des von ihm Beurteilten, je größer die Fortschritte waren, die Brahms in seiner Kunst machte, und je weiter sich sein Ruhm ausbreitete, den er ehrlich und einzig aus eigener Kraft erwarb, ohne höhere Protektion und ohne die Mithilfe einer fanatisierten, planmäßig eingerichteten Partei.

„Das sehr gute Verhältnis der beiden Männer,“ schreibt unser Gewährsmann weiter, „welche sich in ihren Zielen kaum berührten, wäre niemals gestört worden, wenn der sinnlose Parteieifer gewisser Anhänger nicht beide zu einander in eine schiefe Stellung gebracht hätte.“ Richard Heuberger ist derselben Ansicht und meint, es sei „tief“ zu bedauern, daß die Wege der beiden Meister, persönlich wenigstens, auseinanderführten.[1]) Ohne Zweifel würde Brahms von dem freundschaftlichen Verkehr mit einer so bedeutenden geistigen und künstlerischen Potenz wie Wagner vielerlei Anregung empfangen haben; das Verhältnis wäre aber immer ein einseitiges, für den unabhängigen und ganz anders organisierten Menschen und Künstler Brahms ein geradezu unerträgliches gewesen, da Wagner keine Gleichordnung geduldet und von Brahms auch nichts zu erwarten gehabt hätte. Seine Neugierde war befriedigt, seine „Zerstreuung“ hatte er gehabt —

[1]) Beilage zur „Münchener Allgemeinen Zeitung“ vom 24. Mai 1901.

was sollte, was konnte ihm der schlichte Musikant, der „hölzerne Johannes“, über den er spöttelte, noch sein? Er war ihm gerade gut genug gewesen, ihn und seine Gäste einen Abend lang zu unterhalten. Um so schlimmer für Brahms, wenn er mehr sein wollte als ein Einlageblättchen im Lebensbuche des Bayreuther · Beherrschers aller Gläubigen, eine Fußnote zum Texte seiner, Vor- und Mitwelt überragenden Größe. Man sehe nur in Wagners Schriften nach, mit welcher Gereiztheit, Erbitterung und Gehässigkeit, die sich bis zu persönlichen Schmähungen und gänzlich aus der Luft gegriffenen Insinuationen niedrigster Art steigert, er gegen seinen Gast von 1864 losgeht! Besonders lehrreich ist in dieser Beziehung ein ausführlicher Passus in dem Pamphlet „Über das Dirigieren“, der von den „Stillen im Lande“ und ihrem „Muckertum“ handelt. Die Tendenz dieser „widerlichen Sekte“ sei, „dem Anreizenden und Verführerischen auf das angelegentlichste nachzutrachten, um an der schließlichen Abwehr desselben die Widerstandskraft gegen Reiz und Verführung zu üben“. Der „eigentliche Skandal der Sache“ aber wäre „aus der Aufdeckung des Geheimnisses der Höchsteingeweihten hervorgegangen“, bei denen sich die angekündigte Tendenz dahin umkehrte, „daß der Widerstand gegen den Reiz nur den schließlich einzig erzielten Genuß zu steigern hatte“. — Mit der eines Talmudisten würdigen, spitzfindigen Exegese sollte Brahms getroffen werden. Zwar wird er als Oberhaupt jener widerlichen Sekte nicht direkt namhaft gemacht, aber der „Wächter der musikalischen Keuschheit“, der Kunst-„Eunuche“, dem das Philistertum „gern die Bewachung des immerhin bedenklichen Einflusses der Musik auf die Familie anvertraue, da man sicher zu sein glauben dürfe, von dieser Seite nichts Bedenkliches aufkommen zu sehen“, kann kein anderer sein. Wagner nennt ihn im Zusammenhange mit „diesen Leuten“ und nennt hier nur ihn. Es gehört zum Wesen seiner eigentümlichen Angriffsweise, daß er immer in dem Augenblick, in welchem er salutierend den vergifteten Degen vor dem Gegner zu senken scheint, ihm sicher den ersten, auf das Herz zielenden Stoß versetzt. Er hätte versucht, alle großen ihm überlegenen Dichter und Musiker umzubringen, wenn er sie nicht durch den Panzer ihrer Unsterblichkeit gegen seine heimtückischen Ausfälle geschützt

gewußt hätte. „Herr Johannes Brahms," beginnt Wagner artig und verbindlich, „war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf dem Klavier spielen, was mich allerdings weniger erfreute." (Man erinnere sich, daß das Konzert, in welchem Wagner die f-moll-Sonate und mehrere Lieder von Brahms hörte, seiner Einladung vorangegangen war!)[1]) Wagner tadelt die „Sprödigkeit und Hölzernheit" seines Vortrages und sagt weiter: „Alles zusammen konstatierte jedoch eine ganz respektable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der des Heilandes, doch wenigstens zu der des geliebtesten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es müßte denn sein, daß ein affektierter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte." Und nun folgt zur Charakteristik dieser Heiligkeit die Auseinandersetzung über die Muckerei und die unteren und oberen Grade der Schule. „Die ‚Liebeslieder-Walzer' des heiligen Johannes, so albern sich schon der Titel ausnimmt,[2]) könnten noch in die Kategorie der Übungen der unteren Grade gesetzt werden: die inbrünstige Sehnsucht nach der ‚Oper' jedoch, in welche schließlich alle religiöse Andacht der Enthaltsamen sich verliert, zeichnet unverkennbar die höheren und höchsten Grade aus. Könnte es hier ein einziges Mal zu einer

[1]) Bei Weißheimer, der Wagner einen Teil seines väterlichen Vermögens zum Opfer brachte, lesen wir (a. a. O.) eine köstliche Geschichte. Der Meister gab ihm den überzeugendsten Gegenbeweis erkenntlicher Freundschaft dadurch, daß er versprach, er werde im Vorspiel zum dritten Akte der „Meistersinger" irgendwie seiner gedenken. Weißheimer muß „zu seiner Schande" gestehen, daß er nie dahinter kommen konnte, welche Stelle Wagner gemeint habe. Er erkannte sich nicht wieder, und Wagner war nicht mehr für ihn zu sprechen. — Ob er bei einer andern Stelle der „Meistersinger" etwa an Brahms dachte? Jeder erkennt in der schönen Melodie: „Dem Vogel, der heut sang" den Anfang des Des-dur-Teils aus der f-moll-Sonate von Brahms wieder. (Vgl. I 217.) Wir wollen sie für eine unbewußte Reminiszenz an den 6. Januar 1863 betrachten und in Ehren halten.

[2]) In Wahrheit lautet der von Wagner verdrehte Titel: „Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte" usw.

wirklich glücklichen Umarmung (!) der ‚Oper‘ kommen, so stünde zu vermuten, daß die ganze Schule gesprengt wäre.“

Was geschah denn in den fünf Jahren, die seit dem Abend in Penzing bis zu der Abfassung der Wagnerschen Schmähschrift verflossen waren, was hatte sich der mit Auszeichnung aufgenommene, „mit Anerkennung überschüttete“ Komponist zu Schulden kommen lassen, daß Wagner in dieser Art gegen ihn verfuhr? Wir wissen es nicht, niemand weiß es. Oder doch: er hatte, wie schon angedeutet, die Prophezeiung Schumanns erfüllt und war, anstatt der gnädig gelobte Autor der Händel-Variationen zu bleiben, der Sänger des Deutschen Requiems geworden, von dem das Gerücht ging, daß er demnächst mit einer Oper hervortreten würde. Aus diesem und keinem andern Grunde wurde ihm sein linkisches Benehmen, seine scheue Schweigsamkeit, der feine und hohe Ton seiner noch immer knabenhaften Stimme als muckerisches Wesen und beschämendes natürliches Gebrechen ausgelegt, wurde ihm sein armseliges Klavierlehrertum und seine kindlich reine Pietät gegen die Ahnherren und Vorbilder seiner Kunst höhnisch vorgerückt, wurde er öffentlich insultiert, verdächtigt, entwürdigt, und das alles von dem Manne, dem er nicht einmal im Freundesgespräch unter vier Augen etwas Übles nachzusagen, den er vielmehr gegen unberechtigte Angriffe in Schutz zu nehmen und zu verteidigen pflegte![1])

Nein, Wagner und Brahms paßten nicht zueinander, und ihre Wege hätten sich früher oder später getrennt, wenn sie nicht schon durch Wagners Flucht aus Wien (am 23. März) geschieden worden wären. Einmal aber sind sie doch noch zusammen gekommen, wenn auch nur schriftlich.

---

[1]) In seinen „Erinnerungen an Joh. Brahms“ („Die Gegenwart“ 1897, Nr. 46, S. 307) schreibt Klaus Groth: „Wenn Brahms durch den Haß Wagners und seiner Anhänger, den sie direkt und indirekt ihm empfindlich genug offenbarten (den sie noch nach seinem Tode nicht verbergen mochten), ihm, der sie durch kein Wort, keine Äußerung, durch nichts je gereizt hatte, als dadurch, daß er, unbekümmert um ihren Beifall oder ihr Mißfallen schweigsam ein unsterbliches Musikwerk nach dem andern schuf, und der Mit- oder Nachwelt übergab, bescheiden in all seinen Ansprüchen an das Leben, ohne Neid gegen jeden Erfolg seiner Mitstrebenden — wenn, wie gesagt, Brahms darüber so gereizt gewesen wäre, daß er sich und seinem gerechten Zorn mit-

Sowohl bei Weißheimer wie bei Cornelius ist von einem Wagner-Manuskripte die Rede, welches das von Wagner 1861 für die Pariser Ballettbabitués nachkomponierte, unmittelbar aus der Ouvertüre in den Venusberg des „Tannhäuser" übergehende Bacchanal enthielt. Es war in zwei Exemplaren vorhanden, im Original und einer Kopie. Weißheimer hatte die Kopie, Tausig das Original von Wagner „zur Aufbewahrung" bekommen. Tausig, der die Handschrift als Geschenk betrachtete, vielleicht auch als Gegengabe für schwere Opfer, schenkte sie weiter an Brahms, der sie als liebes Andenken an Tausig und Wagner aufhob. Im Januar 1865 forderte Wagner von Weißheimer sein Eigentum zurück, und dieser schickte es ihm, „schweren Herzens", weil er die Pariser Tannhäuser-Szenen, die ihm gar nicht in die Oper hineinzupassen schienen, erst hatte zurückgeben wollen, „wenn sie kein Unheil mehr anrichten könnten". Im September desselben Jahres schreibt Cornelius zuerst an Brahms, dann an Tausig, Frau Cosima wolle das angeblich ihm (Cornelius) anvertraute, von Tausig an Brahms weiter geschenkte Manuskript zurückhaben. Ob vielleicht Wagner es ihm (Tausig) geschenkt, vergessend, daß er ihm (Cornelius) es früher gegeben hatte? Eine verwickelte Sache! Brahms, der sich lange nicht rührte, antwortete endlich Cornelius: „Sie wissen jedenfalls, daß ich, eben das Wagnersche Manuskript betreffend, außer Ihrem auch mehrere Briefe von Frau von Bülow bekam. Nun zählt jeder dieser Briefe in so auffallender Weise neue Gründe der Herausgabe auf, daß ich schließlich die unangenehme Empfindung hatte, man wünsche eben nur das Manuskript aus meinen Händen. Kam nun noch die eigene delikate Frage dazu, daß es Tausig verschenkt hatte. Ich an seiner Statt wollte mir's verbitten Geschenktes auf diese Weise

---

unter, wenigstens gegen vertraute Freunde, wie mich, auch nur in abfälligen Äußerungen Luft gemacht hätte, so müßte ihm jedermann dazu das Recht zugesichert haben. Er hat es aber nicht getan. Er hat sich über Wagner nie abfällig geäußert. Als wir einmal eine etwas mißfällige Kritik über Wagner in einer Zeitung lasen, sagte mir Brahms: ‚Und für jede solche Äußerung hält man mich als den eigentlichen Urheber, und ich kenne Wagner besser als sie alle!' Wir hatten übrigens beide keine Veranlassung, unsere Ansichten über die Wagnersche Musik auszutauschen, denn wir wußten jeder vom andern, wie er darüber dachte."

herauszugeben." Er wünscht schließlich, da die meisten Gründe unmaßgebend geworden wären, das Manuskript möge ihm in Frieden gegönnt sein. Das blieb es denn auch ein Jahrzehnt hindurch. Im Juni 1875 aber erhielt Brahms plötzlich folgendes Schreiben:

„Geehrtester Herr Brahms!

Ich ersuche Sie, mein Manuskript der von mir umgearbeiteten zweiten Szene des Tannhäuser, dessen ich zu der Herausgabe einer Neubearbeitung der Partitur bedarf, mir zuzuschicken. Zwar ist mir berichtet worden, daß Sie, vermöge einer Schenkung durch Peter Cornelius an Sie, Eigentumsansprüche an dieses Manuskript erheben; doch glaube ich dieser Meldung keine Folge geben zu dürfen, da Cornelius, dem ich dieses Manuskript eben nur gelassen, keineswegs geschenkt hatte, unmöglich desselben sich an einen Dritten entäußern konnte, welches nie getan zu haben, er mir auf das teuerste versichert hat.

Vermutlich ist es meinerseits sehr unnötig, Sie an dieses Verhältnis zu erinnern, und es wird keinerlei weiterer Auseinandersetzung bedürfen, Sie zu bestimmen, dieses Manuskript, welches Ihnen nur als Kuriosität von Wert sein kann, während es meinem Sohne als teures Andenken verbleiben könnte, gern und freundlich mir zurückzustellen.

Mit größter Hochachtung Ihr ergebenster

Bayreuth, 6. Juni 1875. Richard Wagner."

Brahms erwiderte darauf:

„Juni 1875.

Hochgeehrtester Herr,

Wenn ich gleich sage, daß ich Ihnen das fragliche Manuskript ‚gern und freundlich' zurückstelle, so muß ich mir doch wohl trotzdem erlauben, einige Worte beizufügen.

Ihre Frau Gemahlin ging mich schon vor Jahren um die Rückgabe jenes Manuskripts an; mich sollte jedoch damals so vielerlei dazu veranlassen, daß ich schließlich nur das eine empfinden konnte: Es sei mir eben der Besitz Ihrer Handschrift nicht gegönnt. Leider muß ich dem Sinne Ihres Briefes wohl Gewalt antun, will ich etwas anderes herauslesen, und damals wie jetzt hätte ich einem einfachen Wunsch von Ihnen jedenfalls lieber das Opfer gebracht.

Ihrem Sohn kann doch — gegenüber der großen Summe Ihrer Arbeiten — der Besitz dieser Szene nicht so wertvoll sein wie mir, der ich, ohne eigentlich Sammler zu sein, doch gern Handschriften, die mir wert sind, bewahre. „Kuriositäten" sammle ich nicht.

Die Auseinandersetzungen über unsere verstorbenen Freunde[1]) und den Besitzanspruch, den ich ihnen zu verdanken meine, mag ich nicht fortsetzen. Jenen möchte doch wohl jedenfalls lieber und leichter gewesen sein, mir einfach die etwaige Übereilung einzugestehen.

Ich meine fast, mir gegenüber die Verpflichtung zu haben, eingehender Ihrem Schreiben und nachträglich denen Ihrer Frau Gemahlin zu erwidern — doch muß ich wohl fürchten, Mißdeutungen in keinem Fall entgehen zu können, denn, wenn Sie erlauben, das Sprichwort vom Kirschenessen ist wohl nicht leicht besser angewandt als bei unsereinem Ihnen gegenüber. Möglicherweise ist es Ihnen nun ganz angenehm, wenn ich nicht mehr glauben darf, Ihnen etwas geschenkt zu haben. Für diesen Fall nun sage ich, daß, wenn Sie meiner Handschriftensammlung einen Schatz rauben, es mich sehr erfreuen würde, wenn meine Bibliothek durch eines mehr Ihrer Werke, etwa die Meistersinger bereichert würde.

Daß Sie Ihre Meinung ändern, darf ich wohl nicht hoffen, und so schreibe ich heute noch nach Wien, um mir die Mappe, welche Ihr Manuskript enthält, kommen zu lassen. Ich ersuche recht dringend, mir seiner Zeit den Empfang freundlichst durch einige Worte anzeigen zu wollen.

In ausgezeichneter Hochachtung und Verehrung

sehr ergebener

Ziegelhausen bei Heidelberg. Joh. Brahms."

Levi, der zugegen war, als der Brief ankam, erzählt, Wagner sei in große Wut über ihn geraten und habe ausgerufen: „Wenn mir so ein Advokat schreibt — meinetwegen. Aber ein Künstler!?" Er wollte nicht einsehen, daß Brahms sich von der ihm imputierten Schuld, widerrechtlich fremdes Eigentum behalten zu haben,

[1]) Tausig † 17. Juli 1871, Cornelius † 26. Oktober 1874.

reinigen mußte, und nicht zugeben, daß jener seinen unanfechtbaren Standpunkt in durchaus würdiger Weise verteidigte. Was ihn am meisten aufgebracht haben mag, wird der Passus mit dem Sprichwort gewesen sein, der einzige Stachel, den der Brief enthält. Brahms erinnert leise an sein Kirscheneſſen in Wien-Penzing, bei dem er die Kerne ins Gesicht geworfen bekam. Aber Wagners Zorn legte sich, und er dankte Brahms mit folgenden Zeilen:

„Geehrtester Herr Brahms!

Ich danke Ihnen sehr für das soeben zurückerhaltene Manuskript, welches sich allerdings, da es seinerzeit in der Pariser Kopie sehr übel hergerichtet wurde, durch äußere Anmut nicht auszeichnet, mir aber — außer allen empfindsamen Gründen — deswegen von Wert ist, weil es vollständiger ist als die damals von Cornelius mit einem großen Strich versehene Abschrift.

Es tut mir nun leid, Ihnen statt der gewünschten Meistersingerpartitur (welche mir, nach wiederholter Nachlieferung von Schott, gänzlich wiederum ausgegangen ist) nichts Besseres als ein Exemplar der Partitur des Rheingold anbieten zu können; Ohne Ihre Zustimmung zu erwarten, sende ich Ihnen dieses heute zu, weil es sich dadurch auszeichnet, daß es das Prachtexemplar ist, welches Schott seiner Zeit auf der Wiener Weltausstellung prangen ließ. Man hat mir manchmal sagen lassen, daß meine Musiken Theaterdekorationen seien[1]): das Rheingold wird stark unter diesem Vorwurf zu leiden haben. Indessen dürfte es vielleicht nicht uninteressant sein, im Verfolgen der weiteren Partituren des Ringes des Nibelungen wahrzunehmen, daß ich aus den hier aufgepflanzten Theaterkulissen allerhand musikalisch Thematisches zu bilden verstand. In diesem Sinne dürfte vielleicht gerade das Rheingold eine freundliche Beachtung bei Ihnen finden.

Hochachtungsvollst grüßt Sie Ihr

sehr ergebener und verpflichteter

Bayreuth, 26. Juni 1875. Richard Wagner."

---

[1]) Nach dem Wiener Konzert vom Jahre 1862 hatte Hanslick von Wagners Nibelungen-Fragmenten geschrieben, sie enthielten nur potenzierte Deklamation oder musikalische Dekorationsmalerei.

Zeichnete sich das Tannhäuser-Autograph, nach Wagners eigener Aussage, nicht durch äußere Anmut aus, so gehören die beiden an Brahms gerichteten Briefe, zumal der zweite, minder heftige, zu den schönsten und zierlichsten Wagner-Handschriften. Wer sie einmal bei Brahms gesehen, wird sich mit Vergnügen an die kalligraphisch gezirkelten, schnurgerade gereihten, abgerundeten Lettern erinnern. Wagner gab sich grade hier besondere Mühe, sich möglichst vorteilhaft zu präsentieren. Er hatte ursprünglich sogar die Absicht (nach Levis Bericht) eine Partiturseite abzuschreiben und für Brahms einzulegen, „damit er sehe, daß ich auch heute noch eine ganz gute Handschrift habe", ließ es aber bei der schriftlichen Widmung bewenden: „Herrn Johannes Brahms als wohlkonditionierter Ersatz für ein garstiges Manuskript, Bayreuth, 27. Juni 1875, Richard Wagner."[1]) Auch den gediegenen Musiker hätte er gern gezeigt, und deshalb glaubt er den Empfänger der Rheingold-Partitur auf die Thematik der Nibelungen aufmerksam machen zu müssen. O, er könnte, wenn es darauf ankäme, auch so jemand sein, der noch bessere Kontrapunkte zu setzen versteht, als sie im Vorspiel zu den „Meistersingern" vorkommen! Aus alledem leuchtet ein verhaltener Respekt hervor, den der „Kopist Beethovens", den man „bald in der Larve des Bänkelsängers, bald mit der Halleluja-Perücke Händels, bald als jüdischen Csardas-Aufspieler, bald wieder als grundgediegenen Symphonisten, in eine Numero Zehn verkleidet, antreffen kann",[2]) seinem mächtigen und gefährlichen Widersacher denn doch abgenötigt zu haben scheint.

Brahms quittierte über den Empfang von Partitur und Brief mit folgenden sehr merkwürdigen, diplomatischen Zeilen:

„Juni 1875.

Verehrtester Herr,

Sie haben mir durch Ihre Sendung eine so außerordentliche Freude gemacht, daß ich nicht unterlassen kann, Ihnen dies mit wenig Worten zu sagen, und wie von Herzen dankbar ich Ihnen bin für das prachtvolle Geschenk, das ich

---

[1]) Zwei in Brahms' Autographensammlung befindliche Notenblätter Wagners mit Fragmenten aus „Tristan" sind ein Geschenk Tausigs.

[2]) Wagner a. a. O. X, 194 ff.

Ihrer Güte verdanke. Den besten und richtigsten Dank sage ich freilich täglich dem Werk selbst — es liegt nicht ungenützt bei mir. Vielleicht reizt dieser Teil anfangs weniger zu dem eingehenden Studium, das Ihr ganzes großes Werk verlangt; dieses Rheingold aber ging noch besonders durch Ihre Hand, und da mag die Walküre ihre Schönheit hell leuchten lassen, daß sie den zufälligen Vorteil überstrahle. Doch verzeihen Sie solche Bemerkung! Näher liegt wohl die Ursache, daß wir schwer einem Teil gerecht werden, daß uns über ihn hinaus und das Ganze zu sehen verlangt. Bei diesem Werke gar bescheiden wir uns gern noch mehr und länger.

Wir haben ja den, wohl ergreifenden, doch eigentümlichen Genuß — wie etwa die Römer beim Ausgraben einer riesigen Statue — Ihr eines Werk sich teilweise erheben und ins Leben treten zu sehen. Bei Ihrem undankbarern Geschäft, unserem Erstaunen und Widerspruch zuzusehen, hilft dann freilich einzig das sichere Gefühl in der Brust und eine immer allgemeiner und größer werdende Achtung, welche Ihrem großartigen Schaffen folgt.

Ich wiederhole meinen besten Dank und bin in ausgezeichnetster Verehrung

Ihr

sehr ergebener

Johs. Brahms."

Mit der Erledigung des immerhin peinlichen Zwischenfalles konnte Brahms zufrieden sein. Über seine persönlichen Beziehungen zu Wagner hatte er schon früher ein Kreuz gemacht, und es gelüstete ihn nicht, den unterbrochenen Verkehr mit ihm fortzusetzen. Daß er es lebhaft bedauerte, niemals in Bayreuth gewesen zu sein, und daß er einmal (1882) nahe daran war, hinzukommen, ist bekannt. Im Sommer 1882 schreibt er an Bülow: „Daß ich aber mit Bayreuth so gar nicht zum Entschluß kommen kann, ist doch wohl ein Zeichen, daß das „Ja" nicht heraus will. Ich brauche kaum zu sagen, daß ich die Wagnerianer fürchte, und daß diese mir die Freude am besten Wagner verderben könnten. Ich weiß noch nicht, was ich tue, und ob ich nicht meinen Bart benutze, mit dem ich noch

immer so hübsch anonym herumlaufe." Die von Wagner in den „Bayreuther Blättern" gegen ihn fortgesetzten Invektiven erschütterten den Gleichmut seiner Seele nicht, und er bewahrte der mächtigen, die Welt in den Angeln bewegenden Persönlichkeit des Meisters immer ein respektvolles Andenken, das sich auch darin ausdrückte, daß er einer der ersten war, der den Lorbeer auf den Sarg des Toten niederlegte.[1])

[1]) Zur Ergänzung und Bestätigung des oben beleuchteten eigentümlichen Verhältnisses zwischen Brahms und Wagner möge hier auch der Dankbrief eine Stelle finden, den Frau Cosima Wagner nach dem ihr von Wien aus offiziell angezeigten Tode Johannes Brahms' an Hans Richter abschickte:

„Bayreuth 7. April 1897.

Mein teurer und hochgeschätzter Freund!

Die Herren von der Gesellschaft der Musikfreunde haben meinen Kindern und mir die Ehre erwiesen, uns von dem Hinscheiden Johannes Brahms' die Nachricht zukommen zu lassen. Ich wüßte keinen Besseren und Befugteren, als den treuen Freund unseres Hauses, um die Vermittelung unseres Dankes für diese ausgezeichnete Aufmerksamkeit zu übernehmen. Und so trage ich sie Dir auf. Mein langjähriges Fernsein von dem ganzen Konzertleben hat mich in völliger Unbekanntschaft mit den Kompositionen des Dahingeschiedenen erhalten. Mit einzigster Ausnahme eines Kammermusikstückes kam, durch die Eigentümlichkeit meines Lebens, keine seiner zu so großem Ansehen und Ruf gelangten Arbeiten mir zu Gehör. Auch persönlich hatte ich nur eine flüchtige Begegnung mit ihm, in der Direktionsloge in Wien, wo er die Freundlichkeit hatte, sich mir vorstellen zu lassen. Aber es ist mir nicht unbekannt geblieben, wie vornehm seine Gesinnung und Haltung in Betreff unserer Kunst gewesen ist, und daß seine Intelligenz zu bedeutend war, um das zu verkennen, was ihm vielleicht ferne lag, und sein Charakter zu edel, um Feindseligkeiten aufkommen zu lassen. Und dies ist wahrlich genügend, um ernste Teilnahme zu empfinden. Ich bitte Dich, ihr den Ausdruck zu geben.

Cosima Wagner m. p."

Dieses freimütige Zeugnis wiegt einen Kranz auf.

IV.

Für die Tätigkeit, auf die er halb und halb unfreiwillig verzichtet hatte, suchte Brahms vergebens Ersatz in seinen Klavierlektionen. Wahre Befriedigung sollte er erst in den Armen der Muse finden. Sie beschenkte ihn im Frühjahr 1864 mit einigen köstlichen lyrischen Gaben. Unter ihnen: „Von ewiger Liebe", vielleicht das berühmteste und meistgesungene der Brahmsschen Lieder, das ihm schon 1861 durch den Sinn ging, als er den „Brautgesang" für die Hochzeit eines Mitgliedes des Hamburger Frauenchors komponierte. Er hatte, wie wir uns erinnern, zu den beiden Zeilen des Uhlandschen Textes: „Das Haus benedei' ich und preis' es laut, das empfangen hat eine liebliche Braut" eine Melodie geschrieben, die sich, den Auftakt weggenommen, mit der Antwort des Mägdleins in dem Wenzigschen Gedichte („Nach dem Wendischen") deckt, und dann in melodischer, harmonischer und rhythmischer Steigerung zu dem wahrhaft monumentalen Schlusse des Liedes erhebt, das man ein Manifest der Liebe nennen könnte. Wie sonderbar, daß die beiden Zeilen und deren Melodie das Keimblatt eines Baumes gewesen sind, der mit seinem stolzen Wipfel in den Himmel und die Ewigkeit hineinragt! Hier hat ein in Gefühl aufgelöster, wenn man will, alltäglicher Vorgang: die Vereinigung eines in seiner Liebe gehemmten und bedrohten Paares in der Tat seinen für immer gültigen, dauernden Ausdruck gefunden. Nach der authentischen Überlieferung der Frau Nelly Chrobak, geb. Lumpe, der Brahms das Lied im Frühjahr 1864 brachte, war es ursprünglich mit „Ewig" überschrieben. Brahms änderte dann den Titel so, wie er heute lautet. Das Gedicht ist keine der gelungensten Übertragungen Wenzigs und steht hinter der Mehrzahl der von ihm verdeutschten Böhmischen Volkslieder zurück. Die Strophe

„Leidest du Schmach und betrübest du dich,
Leidest du Schmach von andern um mich,
Werde die Liebe getrennt so geschwind,
Schnell wie wir früher vereiniget sind,
Scheide mit Regen und scheide mit Wind,
Schnell wie wir früher vereiniget sind."

macht von dem Vorrecht des Volksliedes, unverständlich wie ein nach Worten ringender Naturlaut zu sein, allzu freigebigen Gebrauch. Der Sinn ist etwa: So schnell, wie wir uns in Liebe trafen, laß uns wieder auseinandergehen! Bei „scheide", das wie die zweite Person des Imperativs aussieht, ist das Hauptwort „Liebe" zu ergänzen, von der das Verbum in der dritten Person abhängt: Die Liebe werde getrennt und scheide, da ihr gutes Wetter umgeschlagen, unbeständig und meteorisch wie dieses, mit Regen und Wind. Es müßte also wenigstens heißen: Schnell, wie wir früher vereinigt waren oder worden sind. Über die heikle Strophe hätte sich schon mancher Sänger vergebens den Kopf zerbrochen, wenn nicht ihre prägnante musikalische Fassung aus aller Verlegenheit hülfe.[1]) Es liegt soviel schneidender, schmerzvoller Hohn und dabei soviel wahre opfermutige Innigkeit in der, von wilden Triolen umspielten, mit den wuchtig niederfallenden Bässen gehenden Melodie:

daß kein Zweifel an der Gesinnung des armen Burschen möglich ist. Der Geist des unglücklich Liebenden hat seinen finsteren Schatten, der mit dem trostlosen Dunkel der Landschaft übereinstimmt, vorausgeworfen, und jene tiefe Naturpsychologie, die wir bei Brahms in allen seinen Meisterliedern bewundern, und die so gar nichts mit der an Äußerlichkeiten haftenden billigen „Stimmung" moderner Liedermacher gemein hat, ließ ihn die wundervolle viertaktige Baßmelodie der Introduktion erfinden, welche nicht nur

[1]) R. H. Benson, der englische Übersetzer des Liedes, zeigt, daß er weder den Text noch die Musik verstanden hat. Er half sich dadurch, daß er die Anrede des Burschen in die Frageform verkehrte: „Bearest thou shame, and thy heart, doth it ache? Bearest thou shame and reproach for my sake?" und stülpte damit den Sinn um.

auf das Kommende vorbereitet, sondern in ihrem weiteren Verlaufe zugleich so realistisch anschaulich wirkt, daß wir den ganzen Vorgang miterleben. Sie prägt sich mit unverlöschbaren Zügen ins Gedächtnis ein, und dies um so fester, als sie in rein objektiver Weise dem Erzählertone des Dichters zu folgen scheint, während sie auf ihren, nahe über der Erde hinstreichenden schweren Flügeln die Klage trostloser Liebe in die Nacht trägt. Wenn der Bursche das Wort ergreift, glauben wir ihn schon gehört zu haben, wie wir ihn mit der Geliebten im Zwielicht aus dem Dorfe kommen sahen, langsam, nach jedem Schritte stockend und auf eine Gelegenheit wartend, mit dem Unsagbaren loszubrechen:



Das kleine, rhythmisch und harmonisch so fesselnde Zwischenspiel nimmt die Ansprache des noch Schweigenden bedeutungsvoll voraus, die ihm durch den Kopf geht, aber nicht von den Lippen will:



indem sie in Takt und Deklamation deren Bewegung feststellt, es „verschlägt“, um einen vulgären Ausdruck zu gebrauchen, „ihm die Rede“, und erst als er seinen Schatz an dem Weidengebüsche, dem Asyl ihrer Liebe, vorbeiführt, findet er die Sprache wieder und redet „so viel und so mancherlei“. Was Unverständige dem Meister der musikalischen Deklamation als einen Fehler anrechnen, glauben wir für einen Vorzug halten zu dürfen. Brahms, der Regelstrenge, war eben kein Pedant, wie seine Krittler; er wußte, was er tat und warum er von der Norm abwich,

ebenso genau wie Wagner, der den „Tristan“ mit einer seltsamen Freiheit in der Deklamation beginnt, um die Himmelsrichtungen (west- und ostwärts) in sinnfälligen Gegensatz zu bringen. Der Rhythmus beherrscht die leidenschaftliche Rede des Burschen und zwingt den Sänger bei „werde“ und „scheide“, die Endsilben zu betonen; aber der Verstoß, der sich an den Stümper des Vortrags hängt, beflügelt den Meister. Durch den von h-moll nach H-dur zum wiegenden Sechsachteltakt übergehenden Satz wird der lieblichste, völlig unerwartete Effekt des Umschlags hervorgebracht. Ton- und Taktart verändern das Bild: es ist, als ob der Mond plötzlich aus den schwarzen Wolken hervorträte und die traurige Gegend in ein silberumflossenes Paradies umwandelte. Die Antwort des Mädchens, die sie mit Herzpochen, erst schüchtern, aber von Anfang an voll Zuversicht auf die Beständigkeit ihres Gefühls,[1]) dann immer eindringlicher und belebter dem verzweifelten Vorschlage des Geliebten entgegensetzt, entscheidet die Wendung des Liedes und führt das Paar einander in die Arme. Man glaubt zu hören und zu fühlen, wie das Herz des Mädchens immer schneller und feuriger pocht, der begleitende Baß geht bald in über, um zuletzt in ununterbrochenen Dreiviertelschlägen zwei Takte fortzuhämmern. So ist kaum noch ein schlichtes Volkslied komponiert, so sind die unbeabsichtigten und zufälligen oder doch aller Welt verborgenen Vorzüge eines lyrischen Gedichts überhaupt noch niemals ans Licht gefördert und dramatisch pointiert worden. Die erweiterte Form des durchkomponierten Liedes hat es zur Szene erhoben und der Ballade genähert.

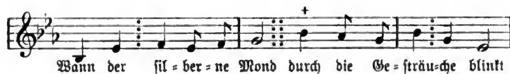
Zwei andere Lieder, die Brahms demselben, erst 1868 bei Rieter-Biedermann erschienenen Opus 43 einverleibte: Nr. 3 „Ich schell' mein Horn ins Jammertal“ und Nr. 4 „Das Lied vom Herrn von Falkenstein“, sind älteren Datums. Von dem, choralartig in Dreiklängen fortschreitenden, an Heinrich Isaak mahnenden Trauergesang des um sein bestes Edelwild betrogenen Jägers

[1]) Diese erlaubt ihr den Schleifer . Brahmssche Appoggiaturen haben charakteristischen Sinn. Vgl. I, 334.

ist schon bei Besprechung der Männerchöre (op. 41) die Rede gewesen. Auch wurde erwähnt, daß das deutsche Volkslied (Nr. 4) im ersten Detmolder Jahre, gleichsam an Ort und Stelle, auf Spaziergängen zur Falkenburg entstand. Mit den einfachsten Mitteln wird hier eine außerordentliche Wirkung erreicht; es kommt nur auf den Sänger an, die Abwechselung des Inhalts, die der Komponist mehr andeutet als ausführt, in seinem Vortrage deutlich zu machen. Brahms hat sich von den neun Strophen des Gedichts weder entmutigen noch abhalten lassen, ihnen allen, mit Ausnahme eines zweistrophigen Zwischensatzes, dieselbe kräftige Melodie zu geben. Sie ist aber auch von einer solchen unverwüstlichen Urwüchsigkeit und Frische, daß man sich jedesmal freut, ihr wieder zu begegnen. Der Baß hält unentwegt fest an ihr, nur die Ober- und die Mittelstimmen weichen in bezeichnenden Varianten ab. Ein trennendes, viermal repetiertes Ritornell hängt thematisch mit dem Abgesange, der vergrößert in den Anfang (Takt 3) zurückläuft, zusammen, und ihre Struktur ist so originell, daß sie auf den ersten Blick einen Takt zu wenig oder drei zu viel haben scheint (2 + 2 + 3 + 2 + 2). Im Wechsel der vier- und dreifüßigen Jamben ist durch eine korrumpierte Lesart des Gedichts an zwei Stellen die erste Zeile um einen Fuß vermehrt worden. Es sollte in Strophe 5 und 6 heißen: „Sie ging den Turm wohl um und um"; das Volk aber hat ein pleonastisches „wieder" eingeschoben, so daß der Vers „Sie ging den Turm wohl um und wieder um" mit seinem Auswuchs über das Maß schreitet. Brahms wußte einen besonderen Vorteil daraus zu ziehen, indem er jene zweistrophige Enklave als As-dur-Mittelsatz von viermal fünf Takten einschob (das Ganze steht in c-moll), der nun das merkwürdigste Trio zu dem Marsche bildet.

Zu den drei Liedern kam in demselben liederreichen Jahre als op. 43 Nr. 2 ein viertes „Die Mainacht", der Schwanengesang des Jünglings, der das Idealbild seiner Liebe vergebens auf Erden sucht. In heißem Sehnen nach der Einzigen, ewig Unerreichbaren, die alle ihre Schwestern an Schönheit des Leibes und der Seele übertrifft, härmt er sich ab und verzehrt sich, bis sein Gemüt in einsam geweinten Tränen verblutet. Die neuere Literatur hat der Komposition des von Brahms noch höher ins Ätherische erhobenen

Gedichtes Ludwig Höltys nichts an die Seite zu setzen. Man muß bis auf Beethovens „Adelaide" zurückgreifen, um zwar nicht Gleiches, aber doch Verwandtes zu finden. Denn auch dieses unsterbliche Lied reicht nicht an das Hohelied der Sehnsucht hinan, das Brahms seiner verlorenen Jünglingszeit nachsang, als er die Schwelle des Mannesalters überschritten hatte. Nicht die Unschuld selbst, nur die Erfahrung der Unschuld vermag solche aus der Tiefe der reinsten Menschennatur heraufglühende Töne anzuschlagen, Töne eines zerrissenen Herzens, das seine Wunden offen hält, um sie niemals heilen zu lassen, und dennoch geordnete, zur Harmonie vollkommener Schönheit vereinte musikalische Töne, denen allein gewährt ist, das Unaussprechliche zu sagen. Ein eigentümlicher Zufall wollte es, daß den beiden Jünglingsliedern antike Metren zugrunde liegen. Weder Beethoven noch Brahms wußten in griechischer Metrik genauer Bescheid. Beethoven hat sich bei der Komposition der Matthissonschen „Adelaide" nicht weiter um das Silbenmaß gekümmert und weder Zäsuren noch Versausgänge beachtet. Brahms, der ein ebenso empfängliches wie empfindliches Ohr für rhythmische Feinheiten besaß, brauchte nur seinem Gefühl zu folgen, um das Richtige ohne Überlegung zu treffen. Die erste Strophe der „Mainacht" kann für das Muster der ganzen Gattung gelten; nach ihrer Melodie lassen sich alle, in diesem Versmaß gedichteten Lieder der Griechen und Römer singen. (Ebenso darf die später komponierte, berühmte „Sapphische Ode" Ansprüche auf Mustergültigkeit erheben.) Ja, man kann ohne Übertreibung behaupten, daß der graziöse Bau der griechischen, nach dem Dichter Asklepiades benannten Form, die den von ihm erfundenen Vers mit denen des Pherekrates und Glykon zu einer der abwechselungsreichsten lyrischen Strophen verbindet, erst von Brahms und seiner Musik in das rechte Licht gerückt worden ist. Jeder Vers zeigt und behält sein besonderes Profil, während die Bewegung der Melodie den Ausdruck seines Gesichts verändert; die drei ersten erheben sich und steigern die gegebenen Prämissen, der vierte senkt sich, um mit der Konklusion die lyrische Pointe zu bringen. Der kleine asklepiadische Vers: — ⏓ | — ◡ ◡ — ‖ — ◡ ◡ — | ◡ — läßt sich in Tönen gar nicht besser schematisieren, nicht vielsagender versinnlichen als mit der auf- und absteigenden Melodie:



Die von der Zäsur geteilten beiden Chorjamben sind einander entgegengesetzt, und dem vorangehenden Trochäus der ersten antwortet der nachfolgende Jambus der zweiten, wie denn die zweite Periode in der Umkehrung der Melodie überhaupt den Gegensatz der ersten bildet. Darauf folgt als Parallele derselbe asklepiadische Vers, aber um einen Ton in die Höhe getrieben:



Im pherekratischen Verse (— ⏓ | — ◡ ◡ | — ⏓), der sich anreiht, steigt die Melodie, indem sie die Erwartung des Zuhörers noch höher spannt, wieder um einen halben Ton:



um dann nach dem Folgezeichen einer Viertelpause zum Schlußsatze des glykonischen Verses (— — | — ◡ ◡ | — ◡ ⏓) in es-moll hinabzusinken:



In der zweiten, freier behandelten Strophe des Gedichtes ergreift nach dem Rhythmiker und Melodiker mit diesem zugleich der Harmoniker das Wort, das Wort des Dichters, färbt und beseelt es mit seiner Empfindung. Enharmonische Verwechselungen und jähe Modulationen bringen im Verein mit einer in Naturlauten schwelgenden Mittelstimme und der heftiger pulsierenden, zu raketenartig emporgeschleuderten Triolen fortstürmenden Begleitung eine unbeschreibliche Wirkung hervor. Am Gesange der Nachtigall und dem zärtlichen Girren eines verliebten Taubenpaares hat sich das

Blut des einsamen Schwärmers entzündet; die berauschende Frühlingsnacht fordert ihn auf, sein junges Leben zu genießen — aber er wendet sich, sucht noch dunklere Schatten auf, um die Glut seiner Leidenschaft zu verbergen, „und die einsame Träne rinnt“. Wie von selbst leiten die begleitenden Achtel zum Anfang zurück. Aber an die erste Hälfte der wiederholten, durch fieberhafte Triolen gesteigerten Anfangsstrophe wird nun in doppelter Ausdehnung der Schluß der zweiten gerückt. Die Gewißheit, das lächelnde Bild, das ihm wie Morgenrot durch die Seele strahlt, niemals auf Erden zu finden, verschärft den Schmerz des Unglücklichen, wandelt seine Tränen in Blut — das beklommene Dunkel dieser schwülen Mainacht kann nur dem reinen Lichte des ewigen Tages weichen. —

Als vorbereitender Übergang zur Komposition der klassischen „Mainacht“ kann das klassisch-romantische Lied „Die Kränze“ betrachtet werden, das Brahms ebenfalls im Frühjahr 1864 komponierte. Er entnahm den Text den „Antiken Musen“ der „Polydora“, jenes „weltpoetischen Liederbuches“, das Georg Friedrich Daumer als Hauptteil eines von ihm geplanten allumfassenden weltpoetischen Pantheons 1855 in zwei Bänden herausgegeben hat. Der Romantiker, der in Daumer trotz seiner, ihm halb aufgedrungenen Beziehungen zum Jungen Deutschland steckte und sich auch in seinem entschiedenen Hinneigen zum Katholizismus offenbarte, trieb ihn an, Goethes Gedanken einer von den Deutschen zu begründenden allgemeinen Weltliteratur in seiner Weise auszuführen. Er wollte die lyrische Poesie aller Völker, von den Griechen bis auf die Gegenwart, in einer für den modernen Geschmack genießbaren Sammlung vereinigen und so ein „recht eigentlich nationales, d. h. der Universalität des deutschen Geistes entsprechendes Werk“ zustande bringen. Seine Hafisischen Anthologien, der „Mahommed“, die „Marianische Blütenlese“, die „Bettina“, schließlich auch seine „Frauenbilder und Huldigungen“, welche das deutschnationale Element im besonderen repräsentieren sollten, gingen der „Polydora“ voran und erregten, zumal in dem letzten, originaliter von ihm verfaßten Teile als Verherrlichung der „Emanzipation des Fleisches“ und als schamlose Lobgesänge auf die schnöde Sinnenlust und deren Dienerinnen einen Sturm von Entrüstung. Es half dem entsetzten, aus den Wolken seines Traumes gefalle-

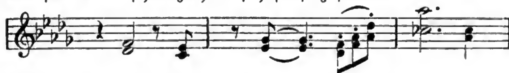
nen Dichter nichts, daß er sich (in der Vorrede zu „Polydora") der vermeintlichen „Don Juanerie" wegen zu rechtfertigen suchte und sich darauf berief, daß gerade die Frauen und „Damen vom feinsten und edelsten Charakter" ihn verstanden und „gegen mißbilligende und anklagende männliche Urteile in Schutz genommen" hätten. Mit den „Frauenbildern und Huldigungen" hatte er es bei allen „Gebildeten" verschüttet. Einem ähnlichen Schicksal ist der Komponist, der den Verkannten und Vergessenen zu unverhofften Ehren gebracht hat, mit knapper Not entgangen. Auch Brahms mußte sich von einer Frau des feinsten und edelsten Charakters seiner „ausschweifenden Sinnlichkeit" wegen verteidigen lassen, weil er es gewagt hatte, Lieder wie „Von waldbekränzter Höhe", „In meiner Nächte Sehnen", „Unbewegte laue Luft" und andere zu komponieren, deren Texte von dem anrüchigen Daumer herrühren. Elisabet von Herzogenberg schreibt ihm (am 16. Dezember 1877): „O wüßten Sie, wie viele Lanzen ich für Ihre Daumerschen Lieder gebrochen habe, selbst für das vielverketzerte: ‚Unbewegte laue Luft'!"[1])

Für Brahms waren die Anthologien Daumers eine wahre Fundgrube von Liedertexten. Selbst in den etwas spröden und ungelenken Originaldichtungen Daumers, die sich zu ihrem Schaden merklich von seinen Nachbildungen und freien Übersetzungen unterscheiden, wußte er das darin verborgene Fünkchen von Genie zur hellen Flamme zu entfachen, und fühlte sich dem Dichter zum lebhaftesten Danke verpflichtet. Um seine Gefühle an den Mann zu bringen, suchte er seines Dichters persönlich habhaft zu werden. Auf dem Wege von Nürnberg nach Karlsruhe begriffen (Anfang Mai 1872), unterbrach er in Würzburg, wo Daumer in den letzten Jahren seines Lebens wohnte (er starb dort 1875), seine Reise, fand nach vieler Mühe Straße und Haus, und war überrascht, als sich ihm ein verschrumpftes Männchen als der deutsche Hafis vorstellte. Brahms, der im Laufe des Gespräches merkte, daß Daumer nichts von ihm und seinen Liedern wußte, erkundigte sich scherzhaft nach seinen vielen Schätzen, womit er die so glühend besungenen Frauenbilder meinte. Da lächelte der Alte still vor

[1]) A. a. O. II 39.

sich hin und rief aus der anstoßenden Kammer ein ebenso altes, kleines und verhutzeltes Weiblein herein, indem er sagte: „Ich habe nie eine andere geliebt als diese meine Frau.“ [1])

Was nun das Lied „Die Kränze“ betrifft, so hat es nicht in seiner Struktur allein mancherlei Verwandtes mit der „Mainacht“. Es bringt die erste Strophe als Exposition, geht wie das andere durch enharmonische Verwechselung (dort ges-fis, hier as-gis) modulierend zu einem neuen Satz über, der die Entwickelung in leidenschaftlicher Klimax bringt, dann aber die erste Strophe, zu der er zurückkehrt, in Gestalt eines kodamäßigen Nachspiels wieder aufnimmt. Auch hier werden Tränen besungen, in einer kummervollen Nacht vergossen: Regen und Tau für die Kränze, welche der gekränkte Liebhaber über der Türe der Geliebten zur Opferweihe aufhängt. Ein die edle Melodie begleitendes obstinates Motiv erhält thematische Wichtigkeit und verbindet die Teile des Liedes zur Einheit. Dieses Tropfenmotiv , das auch Smetana mit guter Wirkung in dem Ensemblesatze seiner „Verkauften Braut“ verwendet („Noch ein Veilchen, Marie, bedenk es dir“) ist aller Wahrscheinlichkeit nach Brahms vom Studium der „Iphigenie in Aulis“ von Gluck hängen geblieben. Dort beherrscht es den Schlußchor. Die oben erwähnte Koda hat in dem Orchesternachspiel des „Schicksalsliedes“ ihr analoges Seitenstück erhalten. Sie zieht auf eigentümliche, schon von Schumann angebahnte Weise das begleitende Klavier zur selbständigen Mitwirkung heran; keine einfache Wiederholung des einleitenden, der Singstimme vorgreifenden Ritornells, schafft sie eine neue wortlose, den Dichter ergänzende Schlußstrophe. Die gebrochene Melodie, welche zuvor in dem hohen ges ihren Gipfel erreichte, wird hier zweimal nacheinander bis ins as hinaufgetrieben und sinkt dann schmerzlich in sich selbst zusammen:



[1]) Nach einer persönlichen Mitteilung von Brahms. Groth erzählt dieselbe Geschichte (a. a. O.), die er irrigerweise in München spielen läßt, mit einigen Varianten.



Eine Septimenharmonie, welche beide Male mit dem as eintritt (as-ces ist zu des-f-as-ces zu ergänzen) verstärkt den sehnsüchtig schmerzlichen Ausdruck. Es ist, als wende sich der scheidende Jüngling nach vollbrachtem Opfer immer wieder um, in der trügerischen Hoffnung, die Geliebte werde auf der Schwelle ihres Hauses erscheinen und ihn zurückrufen.

Das Lied glüht von Sinnlichkeit und eröffnet wie eine antike Grazie den erotisch-bacchantischen Zug der von Daumer inspirierten Tongestalten; soviel ihrer sind, und so rasend sie sich mitunter geberden, so bleiben sie doch stets eingedenk, was sie ihrer Anführerin schuldig sind. Die erste Begegnung mit „Polydora", die wohl bei einem Wiener Antiquar stattfand, war für Brahms mindestens ebenso wichtig und belangreich wie alle anderen interessanten Bekanntschaften, die er in Wien machte.

Was von Daumerschen Liedern fertig oder unfertig vorlag, nahm er mit auf die Reise nach Baden-Baden, um dort die beiden Hefte zusammenstellen zu können, die als op. 32 unter dem Titel „Lieder und Gesänge von August v. Platen und G. F. Daumer" im Winter 1864/65 bei Rieter erschienen. Mit einander vereint, ergeben sie eine Art von lyrischer Novelle in zwei Cyklen, eine höchst persönliche Herzensgeschichte. Ihr erster Teil zeigt uns den Helden, wie er, in unselige Verhältnisse verstrickt, sich vergebens einer dämonischen Circe entziehen will, die ihn von neuem zu betören und zu fesseln sucht. Im zweiten Teile ist es der verführerischen Zauberin bereits gelungen, den nur schwach Widerstrebenden zum Sklaven ihrer Laune zu machen; ihre Gunst, die sie ihm scheinbar und mit Berechnung entzogen, wendet sich ihm wieder zu, und er genießt zum zweiten Male sein verhängnisvolles Glück, nachdem er es solange entbehren mußte, mit doppelter Inbrunst. „Rinaldo in den alten Banden" wäre die bezeichnende Überschrift für den in neun lyrischen Kapiteln abgehandelten kleinen Roman. Jedes Heft wird mit einem pathetischen Liede eröffnet, das die drangvollen Umstände des Helden exponiert. Gewaltsam

hat er sich, in Scham und Reue über die würdelos vergeudete Zeit, zu dem Entschlusse aufgeschwungen, seiner Leidenschaft zu entsagen. „Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht und fühlte mich fürder gezogen" — wohin? Das Platensche Gedicht, das, wie andere allzu verkünstelte Strophen des großen Dichters, von einer fixen Reimidee besessen wird, sagt es nicht. Aber die Musik verrät es. In einem einzigen einleitenden Takte zeigt sie uns den Sehnsuchtskranken, wie er sich schlaflos auf nächtigem Lager hin- und herwirft:



Er springt auf und eilt durch die leeren Gassen der ruhenden Stadt — es zieht ihn zu dem wohlbekannten Hause, wo die Anstifterin seiner Qual und Reue wohnt. Wie er sich dreht und windet, vorüberzukommen!:



Die Melodie wird gefaßter und schreitet gemessen fort, nur die rastlos hämmernden Triolen der Begleitung mahnen an den mühsam unterdrückten Sturm seines Gefühls. Unter ihnen wogt bald drohend, bald beschwichtigend der dunkle Baß des Ritornells auf und nieder:



nachdem der flüchtige Wanderer „das Tor mit dem gotischen Bogen" glücklich passiert hat — ein prachtvolles Bild! Mit dem Inhalt der Verse wechselt der musikalische Ausdruck, aber das festgefügte Gebäude der Strophe bleibt unerschüttert bestehen, und die Kadenzen der Abschnitte, die in der Harmonie zwischen f- und c-moll wechseln, wahren dem Ganzen den Charakter des Strophenliedes. Der anapästische Schwung der Melodie reißt uns über die unschönen und gesuchten Stellen der Dichtung und die Not

ihres Reimüberflusses fort, so daß wir über den Nachtwächter („die Gassen vom Wächter bewacht") ebenso unvermerkt hinwegkommen, wie über „Tief unter mir nahm ich der Wogen in Acht" und den „Wandel der Sterne, unzählig entfacht."

Es folgt als Nr. 2 das aus einer stolzen, tief gedemütigten Mannesseele heraus gesungene „Nicht mehr zu dir zu gehen beschloß ich und beschwor ich". Seine Melodie besteht im Hauptteil und dessen Repetition aus lauter Viertelnoten, die, im langsamen $^3/_2$-Takte sich bewegend, schwer wie Hammerschläge herniederfallen. Jede Silbe dieses nach Atem ringenden, von hilflosen Pausen unterbrochenen Geständnisses hat gleichsam ihren Akzent, an jeder hängt ein Tropfen Blut, aus jeder spricht der kampfesmüde, geknickte Mut des auf Gnade und Ungnade sich ergebenden Besiegten. Im Mittelteile nimmt die stockende Beichte einen Anlauf zu feuriger Beredsamkeit, um dann, wie überzeugt, daß alle Beteuerungen nichts fruchten, in den Anfang zurückzulenken.[1]) Nr. 3, ein einteiliges Lied, das sich in derselben Tonart (d-moll) an das vorige anschließt. Es bedeutet auch nur die Erwiderung auf eine Zwischenfrage, und die Erwiderung ist selbst wieder eine rhetorische Frage. Indem Brahms die Singstimme auf der Tonika schließen läßt, verkehrt er das Interrogativum in das Affirmativum, beantwortet die Frage im Sinne des Fragestellers und macht aus einem unbedeutenden Lied ein witziges Epigramm. Bei Nr. 4 tritt der umgekehrte Fall ein: aus dem abermals in eine Frage verkleideten witzigen Epigramm hat Brahms ein unbedeutendes Lied gemacht, mehr zu seinem als des Dichters Schaden. So mußte er, im Gegensatz zu Schubert, dem Platenschen Ghasel Lehrgeld zahlen, ehe er die schwierige Form meistern lernte und bei Daumer an den dankbareren Ghaselendichter kam. Schubert-Platens „Mein Herz ist zerrissen" mag ihn gereizt haben, Ähnliches zu versuchen. Wie Schubert mit der Komposition der Rückertschen Ghaselen: „Sei mir gegrüßt" und „Greisengesang" das Vollkommenste geschaffen hat, so holt sich Brahms den Kranz

---

[1]) „Nicht mehr zu dir zu gehen beschloß ich" wurde scherzhaft von den Freunden parodiert, wenn sie an der Spielbank in Baden-Baden ihre paar Gulden verloren.

des Ghaselenkomponisten mit dem Schlußliede der in Rede stehenden Sammlung: „Wie bist du, meine Königin“.

Schuberts Einfluß auf op. 32 tritt in den Eröffnungsgesängen der beiden Hefte am deutlichsten hervor. An transparenten Stellen des Platenschen Nachtstückes leuchten „Aufenthalt“, „Die junge Nonne“ und „Des Mädchens Klage“ durch; in dem wilden Tagesritt des „Wehe, so willst du mich wieder, hemmende Fessel, umfangen?“ (Nr. 5) tun sich die weiten Horizonte des „Schwager Kronos“ auf, glauben wir den „schallenden Trab“ seines über Stock und Stein rasselnden Gespannes zu vernehmen. An Weite des Blicks, Größe und Tiefe der Anschauung, Kraft des Ausdrucks und farbigem Glanz der Darstellung bleibt Brahms hinter Schubert nicht zurück, an Verwegenheit und Kühnheit der Charakteristik kommt er ihm mindestens gleich. Wie das herrliche Wort: „Atme den Feind aus der Brust“ seinen Dichter, so kennzeichnen die melodischen Bässe ihren Musiker. Hinter diesem Sturmliede erscheinen Worte und Töne des folgenden Kehrreims (Nr. 6) etwas schwächlich; man möchte sie einem mit der Liebe spielenden Weibe, eben der Heldin jener fingierten Novelle, in den Mund legen, einem brünetten, weichen Mezzosopran, der sagen und singen mag, was er will, und doch jedes Ohr gefangen nimmt. Dann könnte die von Hafis gewürzte Metapher der Nr. 7 („Bitteres zu sagen denkst du“) für die artige Gegenrede gelten. Ein Ghasel (Nr. 8) zieht das schmerzliche Fazit: „So stehn wir miteinander, ich und meine Weide“ (wobei nicht etwa der Baum, sondern die Flur als Augen- oder Seelenweide zum Gleichnis dient).

Die Wiedervereinten würden sich von neuem trennen, wenn nicht der Held, hingerissen und überwältigt von der allbelebenden und allversöhnenden Schönheit der Geliebten, sie zur Königin seines Herzens ausriefe, zur absoluten Herrin über Tod und Leben, um ihr alle Souveränitätsrechte der Liebe zu Füßen zu legen. Das Schlußghasel (Nr. 9) „Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll!“ ist eine der glühendsten, zartesten und sinnreichsten Huldigungen, die je einem Weibe dargebracht worden sind, und das Meisterstück seiner Gattung. So lieblich erklingt die sanfte Anrede des ersten Taktes, daß sich unversehens eine herbeigelockte zweite Stimme der ersten zugesellt und mit ihr wetteifert, das

Lob der Gebieterin zu singen. Aber nur einer sind die Worte des Dichters verliehen, die andere taucht als Mittelstimme des Akkompagnements unter und gewinnt nur in den Zwischenspielen wieder Oberwasser, wenn sie nicht, als berufene Einsagerin, dem Sänger den Refrain soufflíert. „Wonnevoll", das Losungswort des Gedichts, das am Schlusse jedes Distichons immer mit einer anderen lyrischen Pointe wiederkehrt, wird jedesmal erwartet und überrascht ebenso oft. Bei der dritten Strophe verliert sich der Komponist in so entlegene Gegenden der Harmonie, daß dem Zuhörer bange wird, ob er sich wieder nach der Haupttonart zurückfinden werde. In das traurige es-moll der „toten Wüsten" breitet er plötzlich eine Oase in H-dur aus, schlägt den Dominantseptakkord von E (mit vorgehaltenem C) an, rückt die Harmonie um einen halben Ton tiefer, verweilt auf dem Dominantseptakkord von Es (mit vorgehaltenem Ces), berührt es-moll, rückt abermals um einen Ton, ist plötzlich in Ges-dur und geht über Ces-dur mit einer kecken Wendung nach Es zurück — eine Klippe für unmusikalische Sänger. Auch die musikalischen hätten ihre liebe Not mit dem Liede, wenn es in der ihm anfänglich gegebenen Tonart E-dur geblieben wäre. Gänsbacher, der Brahms in Wien das Lied zuerst vorsang, plädierte mit Erfolg für die mildere Tonart, und Brahms transponierte es nach Es.

In der zweiten Juniwoche 1864 trat Brahms seine Ferienreise von dort an, ging aber nicht direkt nach Baden-Baden, sondern zuerst nach Hamburg, um Ordnung in den unerträglich gewordenen Verhältnissen seiner Familie zu schaffen. Aus Briefen, die er von daheim empfing, mußte er zu seinem großen Schmerz ersehen, daß der lange drohende, von ihm notdürftig gekittete Bruch zwischen Vater und Mutter nicht mehr hintangehalten werden konnte. Johann Jakob, der auf Betreiben des Sohnes von Stockhausen für das Philharmonische Orchester engagiert worden war, fühlte den begreiflichen Ehrgeiz, als Kontrabassist seinen ganzen Mann zu stellen: „en reenen Ton up den Kunterbaß" sollte doch nicht mehr ein Geschenk des puren Zufalls, sondern das wohlerworbene Ergebnis technischer Sicherheit sein. Im Orchester des Stadttheaters mochte es mit der Reinheit der Intonation ja nicht allzu genau genommen werden, in den Symphoniekonzerten der

Philharmonie aber durfte kein störender Fehlgriff vorkommen. Deshalb entwickelte Vater Brahms auf seine alten Tage einen fabelhaften Lerneifer und benutzte jede freie Stunde zu fleißigen Übungen auf seinem ungefügen, kräftigen Instrument. Elise Brahms, die immer an Kopfweh litt, geriet darüber in helle Verzweiflung, und da sie das Regiment im Hause an sich gerissen hatte, und die fünfundsiebzigjährige Mutter, die überdies eifersüchtig auf ihren um siebzehn Jahre jüngeren Gatten war, ihre Partei nahm, so wurde der Vater mit seinem Brummbaß von den Frauen auf den zugigen und kalten Oberboden hinauf verbannt, wo er mit klammen Fingern und steifem Handgelenk nichts vor sich brachte und obendrein seine Gesundheit aufs Spiel setzte. So komisch die Situation der Familie Brahms für einen unbeteiligten Zuschauer sein mochte, das häusliche Elend griff dem in Mitleidenschaft gezogenen Sohne hart ans Herz, während Bruder Fritz, der eine stattliche Garçonwohnung in der eleganten Großen Theaterstraße innehatte, das armselige, mit Hader und Zwietracht erfüllte Haus (Fuhlentwiete Nr. 74) tunlichst mied. Für eine werktätige Hilfe war er nicht zu gewinnen, und so nahm Johannes die ganze Last auf seine eigenen, damals noch recht schwachen Schultern. Für seine, von wenigen Einsichtigen anerkannte und geförderte Kunst mußten ja einmal bessere Zeiten kommen, und er handelte nur aus schuldiger Dankbarkeit und kindlicher Verehrung gegen seine armen, törichten Eltern, und vor allem aus zärtlicher Liebe zu seinem alten, vielgeplagten Vater, dessen übertriebenes Pflichtgefühl ihm nicht im geringsten lächerlich vorkam, wenn er sich jeder Rücksicht auf sein eigenes Wohl entäußerte. Er bestand auf der sofortigen gütlichen Trennung der einander entfremdeten Ehegatten, mietete zwei komfortable Zimmer in der Langen Reihe für die Mutter und Elise, ein ebensolches für den Vater auf den Großen Bleichen (Nr. 80) und blieb selbst solange in der Fuhlentwiete wohnen, bis die Umzüge bewerkstelligt und die streitenden Parteien beruhigt waren. Es verdient bemerkt zu werden, daß Johannes Brahms von seinen vielen Bekannten und Freunden keinen in Mitleidenschaft zog, auch gegen keinen über die ihm nahegehende Auflösung von Elternhaus und Familie ein Wort verlauten ließ. So was, meinte er, habe ein Mann allein mit sich

selbst abzumachen Nun besaß er weder Vaterhaus noch Heimat mehr, und es wurde ihm, wie er sagte, eigentlich gleichgültig, wo in der weiten Welt er sich herumtrieb.

Auch in dem Briefe, den er am 16. Juli noch von der Hohen Fuhlentwiete aus an seinen intimsten Freund Joachim nach Hannover richtete, fehlt jede Andeutung an das Erlebte. Er habe, meldet er, nach Göttingen an Grimm[1]) geschrieben und fragte, ob Joachim wohl auch dahin wolle. Er gehe nächster Tage fort und bäte nur um eine benachrichtigende Zeile. „Dann kann ja die Fuge losgehen, und das kurze Thema per augmentationem hübsch gebracht werden,“ setzt er lustig hinzu, in neckischer Erinnerung an ihre alten, nicht wieder aufgenommenen kontrapunktischen Studien, und zugleich andeutend, daß es nur auf den Freund ankäme, ob er den von ihm beabsichtigten kurzen Göttinger Besuch verlängern werde oder nicht. Bis Ende des Monats scheint Brahms in Göttingen geblieben zu sein; denn erst am 30. Juli traf er in Baden-Baden ein, wo ihn ein Wiedersehen mit zwei jungen Männern erwartete, von denen der eine, Julius Allgeyer, ihm schon 1854 in Düsseldorf als Schüler des Kupferstechers Josef Keller näher getreten war. In dem andern, Hermann Levi, erkannte er seinen Gast von 1861 wieder, der ihn, von Rotterdam aus, in Hamburg besuchte, um ihm seine Verehrung auszusprechen. Allgeyer hatte nach vielen Lehr- und Wanderjahren — von 1856—60 war er in Rom der Zimmernachbar des Malers Anselm Feuerbach — sich in Karlsruhe, der Hauptstadt seines engeren Vaterlandes, seßhaft und seine bedeutenden künstlerischen Anlagen und Erfahrungen dem photographischen Atelier seines Bruders dienstbar gemacht. Auch wer Allgeyer nicht persönlich kannte, muß neben dem Künstler und Schriftsteller den Menschen an ihm lieben, bei eingehender Betrachtung seines ausgezeichneten Werkes: der erschöpfenden Feuerbach-Biographie, deren Entstehen auf Brahms zurückzuführen ist. Denn dieser veranlaßte seinen Freund schon 1872, einen größeren Aufsatz über den so lange und so schwer verkannten edlen Künstler zu schreiben. In einem an Allgeyer, im Januar dieses Jahres

[1]) Da Grimm seit 1860 Dirigent des Cäcilienvereins in Münster war, kann er sich nur besuchsweise in Göttingen aufgehalten haben.

gerichteten Briefe heißt es: „Im Frühling will ich Dir Dank sagen und Dir erzählen, was mir Dein herrliches Geschenk bedeutet. Heute will ich nur mit drei Worten erzählen, daß auch andere Leute, wie ich, entzückt sind von unserem Meister. Sei doch so gut, mir für einige dieser ‚anderen Leute‘ durch die Musikalienhandlung Gotthard folgendes zukommen zu lassen: Einmal sämtliche Blätter und zweimal Hafis, Aretino, Dante, Christus im Grab, das Liebespaar, das Gastmahl des Plato, Medea, Iphigenie und das Mädchen mit den Kleinen an der Küste. Letztgenannte neun Blätter also im ganzen dreimal, die übrigen einmal. . . . Daß Du nicht nur die prachtvollen Bilder so schön photographierst, sondern jetzt auch den Leuten was Gehöriges darüber sagen wirst, ist vortrefflich. Und wer so wie Du mit ganzer Seele dabei ist, der sagt auch das Rechte und sagt's hoffentlich nicht vergeblich.“ Brahms brachte Allgeyers Essay in der „Österreichischen Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst“ unter, und der Beifall, den Allgeyer damit fand, ermutigte diesen zu weiteren schriftstellerischen Arbeiten, denen sich als letzte und belangreichste eben jenes Hauptwerk anschloß. An den Kunsthistoriker Karl Neumann, der die zweite Auflage des Werkes bearbeitet und mit Originalbriefen und Aufzeichnungen Feuerbachs bereichert hat, schrieb Allgeyer nach Brahms' Tode: „Wieder ist einer von den Herrlichen heimgegangen, der 43 Jahre als befreundeter Stern über meinem Dasein gestanden hat. Ich muß der Klage dankbar entgegenhalten, daß es mir vergönnt war, den größten Teil meines Lebens im Licht des schönen Doppelgestirns Feuerbach und Brahms zu wandeln, lange bevor die Welt ihren Glanz gewahrte. Denn eines darf ich mir nachrühmen: es war nie die Berühmtheit, die mich zu Menschen hingezogen, sondern ihr, meinem eigensten, wenn auch bescheiden reduzierten Wesen verwandter Kern.“ Das schlichte Bekenntnis charakterisiert den Schreiber besser, als eine eingehende Schilderung seiner guten Eigenschaften dies zu tun im Stande wäre. Brahms wußte von Anfang an, was er an seinem selbstlosen Freunde hatte, der für seine Überzeugungen litt und darbte, und als Allgeyer sich in kostspielige Erfinderspekulationen stürzte, deren Früchte ein Glücklicherer nach ihm ernten sollte, ließ er ihm eine größere Summe (2000 Mark) zugehen, über deren Provenienz

Allgeyer wahrscheinlich nie etwas erfahren hat. Denn Brahms war immer ein verschämter Wohltäter; das frohe Bewußtsein der guten Tat genügte ihm, dem Dank wich er aus, soweit er konnte. Ein schönes Zeugnis der Zuneigung, die Brahms für Allgeyer empfand, hat uns Georg Henschel in seinen Tagebuchaufzeichnungen von 1876 aufbewahrt: „Brahms sprach von Freundschaft, von Menschen, und daß er eigentlich weder an das eine noch an die andern glaube. ‚Es gibt wenig Menschen auf der Welt,' sagte er. Als wir aber auf Schumann zu sprechen kamen, wurde er ganz warm. ‚Die beiden Schumanns, Robert und Klara, waren wirklich zwei schöne Menschenbilder. Alles Wissen, alle Bedeutung und Stellung nach außen hin, wiegt das nicht auf, ein schönes Menschenbild zu sein. Kennen Sie Allgeyer in München? Das ist auch eines.' Und nun erzählte er mit einer rührenden Innigkeit von der Zeit, wo er in Allgeyers Haus in Karlsruhe die ‚Mainacht' und das d-moll-Stück aus dem ‚Requiem' geschrieben habe."

Hermann Levi, der auf Veranlassung Eduard Devrients, des damaligen Intendanten und reorganisationslustigen Dramaturgen der Karlsruher Hofbühne, 1864 als Kapellmeister dorthin berufen worden war, besaß eine der Allgeyerschen in vielen Stücken homogene Natur. Was Allgeyer als Maler, das leistete Levi als Komponist. Allgeyer hat einige gute Porträts, Levi eine Anzahl gefälliger Lieder hinterlassen.[1]) Produktive Geister waren sie trotz-

[1]) Edmund Astor, der gegenwärtige Chef der Firma Rieter-Biedermann versichert, daß Levis Lied „Der letzte Gruß" (op. 2) noch heute einer seiner gangbarsten Verlagsartikel ist. Das Lied „Dämmrung senkte sich von oben" regte in Levis Komposition Brahms zu der seinigen an, und er nahm vier Takte der Levischen in die seine herüber. Der „bestohlene" Komponist weiß davon folgende hübsche Geschichte zu erzählen: „Mein Lied" [der Text stammt aus Goethes ‚Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten'] „war eben fertig geworden, aber noch nicht niedergeschrieben (es mag 1870 oder 1871 gewesen sein), da brachte Brahms mit mir einen Abend bei meiner Hausfrau, Frau von Poetz in Karlsruhe, zu. Auch die Sängerin Frl. Johanna Schwartz, jetzt Hofschauspielerin Frau Hanfstängl-Schwartz in München, war anwesend. Ich schrieb schnell die Singstimme des Liedes mit Bleistift auf, und Frl. Schwartz sang es vom Blatt. Drei Tage später schickte mir Brahms das Bleistiftblatt, das er, ohne daß ich es merkte, mitgenommen hatte, zurück und legte seine eigene Komposition des Gedichtes bei, auf welcher

dem beide nicht. Ihr eigentliches Element war das Reproduzieren. Allgeyers kräftiger Grabstichel, seine Radiernadel und gewandte Feder traf mit dem Taktierstock Levis überein, der ebenso gewandt, fein und kräftig geführt wurde wie das Allgeyersche Werkzeug. Deshalb brauchten auch beide immer eine Vorlage, nach der sie arbeiteten. Sie hatten ihre alten Meister gründlich absolviert, ehe sie an die neuen, an Feuerbach und Brahms, kamen. Jeder mußte seinen Stern haben, zu dem er in Bewunderung aufblicken, den er anbeten konnte. Allgeyer, der Ältere, Ruhigere und Beständigere von beiden, blieb seinem Erwählten treu. Es wäre ihm rein unmöglich gewesen, von Feuerbach etwa zu Piloty oder Makart abzuschwenken. Levi, der um zehn Jahre Jüngere, Heißblütigere und Wankelmütigere, sprang von Brahms, der ihm auf seinem Hauptgebiet, dem Musikalisch-Dramatischen, nichts zu tun gab, zu Wagner über, bei dem er sich erst in seinem eigentlichen Element fühlte, der ihm die großartigsten und schwierigsten Probleme stellte, ihn fortwährend beschäftigte, aufregte und — produktiv machte! Nicht, daß Levi, wie andere neudeutsche Kapellmeister sein mit Leitmotiven gespicktes Musikdrama à la Wagner serviert hätte — nein, aber der berufene „Parsifal"-Dirigent, dessen höchster Triumph es war, das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth zu „kreieren", durfte sich neben dem schöpferischen Obergott doch als dessen Werkmeister betrachten, der die eigene demiurgische Kraft bei der glorreichen ersten Aufführung des Werkes vor aller Welt erwies. Das Gesamtkunstwerk Wagners erfüllte den Traum seiner Künstlerseele, die in ihrer autosuggestiven Hypnose selbst die offenkundigen Gebrechen des Musikdramas für Vorzüge hielt.[1])

---

vermerkt war: ‚Versuchte Übersetzung einliegenden Palimpsestes'. Vier Takte meines Liedes hatte er beibehalten:



Brahms hat das Lied (als op. 59 Nr. 1) 1873 bei Rieter herausgegeben, Levi das seinige 1899 bei Halbreiter in München.

[1]) In einem Gespräch mit Brahms gab der Verfasser einmal seiner Verwunderung darüber Ausdruck, daß Levi, den er als Mann von Geist, Bildung und Geschmack schätzte, der ein so guter Musiker, ein so genauer

Levi erklärt, viel von Brahms gelernt zu haben, der schon damals ein großer Musikgelehrter gewesen sei. Aber auch Brahms hat Levi viel zu verdanken gehabt und aufrichtig bedauert, daß er den Freund verlieren mußte. „Das Leben raubt einem mehr als der Tod," pflegte er in solchen Fällen zu sagen. Mit Levi trieb Brahms auch allerlei kontrapunktische Scherze, und eine Zeitlang war die Anfertigung sogenannter Rätselkanons ihre besondere Passion.[1])

Goethekenner, ein so aufrichtiger Verehrer von Feuerbach, Brahms und Heyse war, mit Haut und Haar der Wagnerschen Kunst habe anheimfallen können. „Ach Gott, das ist doch begreiflich und auch verzeihlich," erwiderte Brahms, „Levi hat eine enthusiastische Natur. Das macht ihm nun besondere Wonne, wenn er mit beiden Beinen in das Zeug hineinspringen kann. Er redet sich dann schließlich ein, daß er es selber gemacht hat."

[1]) „Ich besitze," schreibt Levi am 29. Juni 1899, „noch eine Anzahl solcher (ungedruckter) Kanons von ihm. Einmal brachte er mir einen vierstimmigen Kanon für Frauenstimmen, bei dem er den ‚Rückgang nicht finden könne — ich möchte doch zusehen, ob ich es zuwege brächte'. Hier ist er:

O wie sanft die Quel-le sich durch die Wie-se win - -
det! O wie schön, o wie schön, wenn Lie - be sich zu der
Lie - be fin - - - det! O wie schön!

Bis zum Zeichen ⊕ hatte Brahms geschrieben; die letzten vier Takte sind von mir. Die Art und Weise, wie ich mir geholfen hatte (durch zwei Taktpausen, was eigentlich nicht statthaft ist), belustigte ihn sehr." Siehe Anhang! „Ein anderer Kanon hatte zum Text: ‖: ‚Zu Rauch muß werden der Schmelz der Erden und des Himmels A — —' :‖ Was ‚des Himmels A — —' bedeuten sollte, konnte ich nicht herausfinden, und es gaudierte ihn sehr, daß ich nicht dahinter kommen konnte." Den Text zu dem ersten, in Noten aufgezeichneten Rätselkanon hat Brahms in seinen „Liebesliedern" (op. 52 Nr. 10) verwendet; der Text zu dem zweiten ist ein

Der Verkehr zwischen den Freunden wurde bald sehr rege und herzlich, und der Schauplatz ihrer Zusammenkünfte, Symposien und spaßhaften Abenteuer — Humor hatten sie alle drei ihr gerütteltes Maß[1]) — wechselte zwischen Baden-Baden und der nicht allzu weit abgelegenen großherzoglichen Residenz. Trotz ihrer Nähe aber war die Verbindung keine bequeme, und Levi mußte, wenn er nach einem vergnügten Tage in Baden-Baden den Mannheimer Schnellzug erreichen wollte, der ihn rechtzeitig nach Karlsruhe zurückbeförderte, bis 1 Uhr nachts warten und dann eine Stunde nach Oos, der Kreuzungsstation der Badener Bahnen, wandern. Brahms begleitete ihn immer bis Oos und ging dann allein in

---

Rückertsches Versspiel, das, ein Kanon in Worten, in den Anfang zurückläuft, und muß ergänzt werden: „— zur auch." Die Strophe lautet:

„Zu Rauch
Muß werden
Der Schmelz der Erden
Und des Himmels Azur auch."

[1]) Zum Zeugnis dafür diene folgender Brief an Levi (vom Dezember 1864), in welchem Brahms seinen Freund aufzieht, der zeitweilig seine Hofkapellmeisterwürde mit Ansprüchen auf respektvolle Formen gegen Unberufene hervorzukehren pflegte, und erzürnt war, wenn Brahms auf Antwort warten ließ oder seine Briefe nicht mit dem vollen Namen unterzeichnete. Die falschen Reime sind natürlich beabsichtigt. Der Brief verdient auch deshalb vollständig mitgeteilt zu werden, weil er eine sehr ernste, für den Schreiber charakteristische Stelle enthält.

„Ew. Wohlgeboren

Wertes vom so- und soten annoch laufenden Jahres habe soeben erhalten und beeile mich mit hier folgendem zu erwidern. Kaum begreife ich, daß dies schon eine Antwort sein kann, und ich würde bescheidentlich mit dem Schreiben warten, es für zudringlich haltend, mich schon in Euer Wohlgeboren Gedächtnis zurückzurufen versuchen zu wollen, läge nicht in Ew. Wohlgeboren hochgeehrtem Schreiben ein unleugbares Faktum vor.

So sei denn dies mein besagtes Gefühl, Ew. W. ein Zeichen, quasi ein Testimonium, wie unvergessen dero und dero Freunde große Liebenswürdigkeit mir ist, und wie ich sozusagen noch in derselben Atmosphäre — stark mit Duft der Rosen von Saron geschwängert — atme. [Anspielung auf eine gewisse Sorte von türkischem Tabak, den Brahms bei einer hübschen Jüdin in Karlsruhe einzukaufen pflegte.]

Und wahrlich, der Mond soll nicht oft noch wechseln, und noch weniger weiße Hosen gewechselt werden [Paul David, der Sohn Ferdinands, Konzertmeister in Karlsruhe, gehörte zum näheren Verkehr und trug gern

der Nacht zurück. „Einmal," erzählt Levi, „trug er ein Paket unterm Arm; ich wunderte mich darüber, da er es doch auch wieder zurücktragen müsse, aber Brahms wollte keine Auskunft geben, noch mir gestatten, es zu tragen. Als der Zug sich eben in Bewegung setzte, warf er mir das Packet in den Wagen; es enthielt seine drei ersten Klaviersonaten, und auf dem Titelblatt der ersten die Widmung: ‚In herzlicher Freundschaft Dein Johannes.' (Wir hatten uns bis dahin ‚Sie' gesagt)."

Nachdem Brahms sich im Lichtentaler „Bären" installiert hatte, ging er daran, seine von Wien mitgenommenen, teils unfertigen, teils revisionsbedürftigen Arbeiten zu vollenden. Es ge-

---

die damals beliebten waschbaren „Englischleder"-Hosen], ehe ich wieder ganz untertauche und mich erlustige und erfrische, wenn

Mit seinem Kapellmeister oft er spazieret,
Und stets ihn das weißeste Höselein zieret,
Dann jener mit Judentum laut renommieret,
Und dieser sein Stimmlein indessen probieret.

Alles, als ob's heute wär'! Wie

Den trefflichsten Balmung
Bei jeder Aufführung
Er schwung,
Und obzwar noch blutjung,
Durch solche Begabung
Doch fung
Die schöne „gesicherte Stellung".
Um keine Bemerkung
Ich tunk
In schwärzliche Rundung!
Sie wär' ihm 'ne Kränkung.

Darauf reimt sich nur noch der Trunk, und da würde ich zu weitläufig werden. Aber über jenen vortrefflichen stillen Freund [Allgeyer] mache ich keine Verse, grüße ihn und alle anderen.

Rieter war ja bei Euch. Gibt er Dir meine Sachen und andere, wie ich ihm des bessern Vertriebs halber geraten?

Überhaupt, jetzt kann ich mit gutem Gewissen auf Brief pochen, denn ich merke an der immer eiligen Hand, daß ich einen schreibe, und mich verlangt sicher nach Antwort auf alle meine Fragen:

Schont Ihr auch recht Eure Gesundheit? Trinkt Ihr auch brav Kaffee u. a.? Unterhaltet Ihr auch Frl. Elise [Schumann] gut? Legst Du Dir eine Frau Kapellmeisterin zu? Doch das gehört nicht gerade an diesen

lang ihm endlich, die widerspenstige f-moll-Quintett-Sonate soweit zu bändigen, daß sie sich der vermittelnden Form eines Klavierquintetts anbequemte, wenn es sich, wie schon früher ausgeführt, auch nicht vermeiden ließ, daß in der neuen und letzten Fassung des Werkes bald das ursprüngliche Streichquintett, bald die Klaviersonate hervortrat, um die durch die Vereinigung beider erzielte, höhere Einheit wieder in Frage zu stellen. Brahms überließ das Manuskript Levi, der die Kopiaturen meist eigenhändig zu besorgen pflegte und dafür die Manuskripte zurückbehalten durfte.[1]) Seinem Verleger Rieter-Biedermann sandte er es erst im folgenden Jahre. Die teils frisch entstandenen, teils redigierten Lieder, die er zu den zwei Heften von op. 32 zusammenband, sowie die für vierstimmigen Chor gesetzten Deutschen Volkslieder, die ohne Opuszahl erschienen, gingen nach Winterthur ab, diese mit der Aufschrift „Der Wiener Singakademie gewidmet".

In seiner Beschäftigung vergönnte sich Brahms eine kurze Pause und wohnte mit Levi der dritten „Tonkünstlerversammlung" bei, die in Karlsruhe unter Liszts Präsidium vom 22.—25. August 1864 tagte

---

Platz. — Malträtiert Ihr Euch noch immer gegenseitig mit Euren unsterblichen Schöpfungen, Photographien und Symphonien?

Jetzt hätte ich gern noch ein vernünftig Wort geplaudert, doch wartet schon eine kleine Wienerin, die die Kunst des Betastens (der Tasten) lernen will. Es gefällt, behagt mir hier grade, wie ich dachte und Dir im Sommer sagte. Ich bin hier, weil ich nirgend anders bin, und wenn man eigentlich nirgend ist, ist es hier recht hübsch. Aber wo man lebt, lebt man alle Verhältnisse mit, und es ist eine Einbildung, wenn man glaubt, sich aussuchen zu können, was einem gefällt und eine Symphonie mit Lust anhören zu können, wenn die Flöten gut geblasen werden.

So freue ich mich sehr auf Frau Schumanns Kommen und sehr, wenn die Spielbank [in Baden-Baden] eröffnet wird. Wann geschieht denn das? O wann sehe ich euch Mehlsäcke [Levi wohnte bei einem Bäcker, der in der Hausflur und auf der Treppe eine Reihe von Mehlsäcken stehen hatte] euch, weiße Hosen, euch, Wälder und Berge, wieder!

Mein lieber Freund, schreib einmal, grüße die ganze Bande, und sei selbst bestens gegrüßt von Deinem Johs. Brahms."

[1]) „Wenn er mir neue Werke zur Ansicht schickte, so schrieb ich dieselben säuberlich ab, schickte ihm die Kopien und behielt die Manuskripte für mich. Auf diese Weise bin ich in den Besitz eines ganzen Stoßes von Handschriften gelangt." (Levi.)

und die „Neudeutschen" weitum alarmierte. Liszt beherrschte das viertägige Fest mit seinem 13. Psalm für Tenorsolo, Chor und Orchester, der symphonischen Dichtung „Festklänge", dem in doppelter Gestalt (für Orchester und Pianoforte) auftretenden Mephisto-Walzer, einem Duo für zwei Klaviere, einer „Ungarischen Rhapsodie", der h-moll-Sonate und mehreren Liedern. Daran schlossen sich Kompositionen von H. Strauß (dem Sohne des früheren Karlsruher Hofkapellmeisters), Eduard Lassen, Josef Albert, Th. v. Arnold, Hans v. Bülow, Heinrich Gottwald, Hektor Berlioz, Adolf Jensen, Max Seifriz, Franz Bendel, Otto Bach, Robert Volkmann u. a. mit hochintentionierten Verherrlichungen von Tasso, Columbus, Boris Godunow, Maria von Ungarn, Rákoczys und der Nibelungen unter Mitwirkung eines ganzen Heeres von Solisten. Über die Eindrücke, die Brahms von dem Feste empfing, berichtet er am 29. August an Joachim: „Von Wissensdrang oder — leidiger Neugier getrieben, war ich beim Karlsruher Fest. Es war so häßlich, wie man sich's nach bisher Erlebtem vorstellte, nebenbei jedoch so matt und langweilig, wie man das Häßliche nur immer wünschen möchte. Die Haupt-Spitzbuben waren ja nicht dabei, und deren waren zu wenig, die recht ungescheut mit Tamtam divisi umgingen. Reményi spielte schauderhaft. Unglaublich frech und lächerlich, wie er dem Publikum den Rákoczymarsch, Hugenotten-Phantasie usw. vorspielte. Es war so niederträchtig von mir, wie für mich, daß ich mir Dein Konzert von ihm mißhandeln ließ, ich habe es mit schweren Kopfschmerzen büßen müssen. Einige stille Musiker abgerechnet, die abwechselnd vor Lachen oder Ärger aus der Haut fahren wollten, hat sich das Publikum die Sache jedoch recht wohl gefallen lassen und durch vier Tage beharrlich herausgerufen und da capo verlangt. Die ganze Geschichte war schon auszuhalten in Gesellschaft mit Hermann Levi, dem dortigen Musikdirektor. Der junge Mann ist trotz aller Theater-Kapellmeister-Routine so frisch und sieht mit so hellen Augen in die schönste Höhe, daß alles eine wahre Freude ist. — Allgeyer photographiert lustig drauf los und was seinen Freunden lieb sein kann. Er hält große Stücke auf die neue Kunst!"

Anspruchslosere und freundlichere Gestalten geleiteten den Enttäuschten in die grüne Stille seines Lichtentaler Waldasyls

zurück. Alte, wieder aufgefrischte Göttinger Erinnerungen belebten den Frieden seiner Einsamkeit, und seine Phantasie, die sich in die heiteren, mit Joachim und Grimm in der lustigen Studentenstadt verlebten Zeiten von 1858 verlor, erweckte den Widerhall seines Saitenspiels. Trotz gelegentlicher kleinerer und größerer erotischer Seitensprünge, trotz Rinaldo und Armida und dem Wiener Anschluß an Daumers „Frauenbilder und Huldigungen" saß noch die Liebe zu Agathe in dem verborgensten Winkel seines Herzens, aus dem sie keine flüchtige Leidenschaft hatte vertreiben können.[1]) Wohl möglich, daß, als er die Direktion der Singakademie übernahm, seine entschlafenen Heiratsgedanken wieder erwachten! Damit war es nun für immer vorbei. Er hatte kein Amt mehr und vorläufig weder Aussicht noch Lust, eine andere Stellung anzutreten. Das Wenige, was er von dem Unterhalte des Lebens erübrigte, gehörte seinen armen Eltern und der leidenden Schwester. Ob er Agathe in Göttingen wieder aufsuchte, ist mehr als zweifelhaft.[2]) Wenn er es tat, so hätte es nur in der Absicht gewesen sein können, ihr die Unmöglichkeit einer Verbindung mit ihm neuerdings begreiflich zu machen, sie von der Notwendigkeit der entschlossenen, unwiderruflichen Trennung zu überzeugen. Vielleicht hat er die Geliebte seiner Jugend nur von weitem oder gar nur im Geiste wiedergesehen. Jedenfalls war sie seinen Empfindungen gegenwärtig. Davon und dafür spricht das G-dur-Sextett für Streichinstrumente. Es ist mit einem heitern, einem nassen Auge gedichtet, gesungen und gemalt, ein wehmütig froher Scheidegruß an die alte Liebe, und mehr eine feinhumoristische, objektive Verherrlichung ihres liebenswürdigen, schwärmerischen und temperamentvollen Wesens, das ihren Sänger noch immer bezauberte, als eine persönliche Klage um den erlittenen Verlust, mit dem er sich im großen und ganzen bereits abgefunden hatte.

Johannes schickte Agathe im Geiste ihr Bild zurück, nicht den gleichgültigen Abdruck eines ihm geschenkten photographischen

---

[1]) Siehe I 328 ff.

[2]) Richard Barth, der Herausgeber des Brahms-Grimmschen Briefwechsels, schreibt mir: „Mit aller Bestimmtheit kann ich Ihnen sagen, daß Brahms und Agathe in den ersten Tagen des Januar 1859 auseinander gegangen sind und sich nie im Leben wiedergesehen haben."

Moments, sondern das liebevoll durchdachte und mit der feinsten Kunst ausgeführte Seelenporträt, wie er es selbst entworfen, um es ihr zu verehren, ihr mit der sinnigen Gabe den schweren Abschied zu erleichtern. Das Werk ist Agathe gewidmet, trägt jedoch ihren Namen, anstatt auf dem Titelblatte, inwendig im Text. Den schadenfrohen Blicken der verständnislosen Welt entzogen, erhebt er sich auf den Notenlinien und wird nur von lieblichen Tönen genannt:

 [1]

Das Motiv tritt nicht als leitender Gedanke des ersten Satzes auf, sondern klingt nur in den Noten a g d am Schlusse der Melodie an; zwei andere Themata gehen ihm voraus. Das Hauptthema des Allegro non troppo besteht aus mehreren gegliederten Perioden, die in der Hand des Meisters eine ungeahnte Fülle verwendbaren Materials entfalten:

Viol. I.
Viol. II. u. Viola II.
Viola I.
Violoncell II.
Violoncell I.

[1] Vgl. I 330. Joachim war in das Geheimnis eingeweiht; zu Gänsbacher sagte Brahms mit Beziehung auf das Sextett: „Da habe ich mich von meiner letzten Liebe losgemacht!“



Ihre Fähigkeit, einen so wilden Sturm zu gebären, wie er über den Höhen der Durchführung dahinrast, sieht man der von der ersten Violine gesungenen Melodie so wenig an wie dem trügerischen weißen Wetterwölkchen, das Blitz- und Hagelschlag im Schoße birgt. Heiter kommt die zwölf Takte lange Melodie auf schaukelnden Tonwellen herangefahren, und wenn sie im dritten Takte plötzlich von G nach Es in die Höhe geht und bis zum B hinaufschlägt, um ebenso schnell von Es- wieder nach G-dur zurückzusinken, so achtet man kaum auf die vom Violoncell unterstützte Warnung, ihrer lächelnden, sanften Schönheit nicht zu trauen. In der vom Baß imitierten und umgekehrten Figur:



sitzt das Häkchen, das sich beizeiten krümmt, um sich zum Haken auszuwachsen. (Siehe Partitur S. 17.) Denselben gleitenden Wechsel der Harmonie, und zwar genau in denselben Tonarten, begegnen wir schon im Finale des Mozartschen C-dur-Quartetts, wo die Violine das D des G-dur-Dreiklangs allein anstreicht, und gleich darauf mit Es die neue Melodie beginnt:



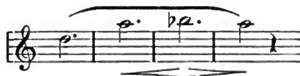
Das zweite, eigentliche Gesangsthema des Allegros (D-dur) wird dem ersten Violoncell von der Primgeige abgefangen, auf seiner zweiten Note mit einem zierlichen Doppelschlag versehen und mit Hilfe der übrigen Instrumente chromatisch aufwärts getrieben, bis es in höchster Höhe in den dreimaligen Ruf Agathe! (zweite Geige und Violoncell ergänzen den Namen durch ein d für t) aus-

bricht. Eine musikalische Spielerei! wird sagen, wer das Spiel durchschaut. Doch eine, die einen ernsten thematischen Hintergrund hat: das Motiv wird sorgfältig vorbereitet und dient dazu, den poetischen Schluß herbeizuführen.

Die zweite Violine



beginnt wieder die wiegende Begleitung, die Führerin scheint sich auf ihr Thema, wie auf etwas, halb dem Gedächtnis Entschwundenes, besinnen zu müssen. Ihre, das Quintenmotiv fortsetzende Melodie weicht erst fremdartig von der früheren ab:



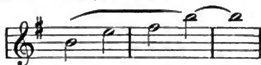
ein ängstliches Suchen und Fragen geht durch die tieferen Saiteninstrumente, dann schließt sich der Ring, und die Wiederholung kommt. In der Durchführung zeigt Brahms den überlegenen Systematiker und unerbittlichen Logiker. Mit der ihm eigenen Folgerichtigkeit zieht er seine strengen Schlüsse, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, ob sie im Augenblick einem verzärtelten Ohr wehe tun. Fiat musica, pereat mundus! ist und bleibt sein auf Bach und Beethoven gegründeter Wahlspruch. Er könnte, auch wenn er wollte, sich nicht interessanter machen, als er ist; denn er überrascht den Zuhörer, indem er sich selbst überrascht. Stellen, wie die schauerlich ahnungsvolle cis-moll-Episode des Violoncells (Part. S. 14 Takt 9 ff.) mit ihrem zweiten Gesicht, liegen außerhalb aller Berechnung. Nebenbei ein formales Meisterstück ersten Ranges, nimmt der Satz noch mehr als durch seine hohe Kunst durch die Ursprünglichkeit seiner Ideen und durch die innige Wärme seines Gefühls für sich ein.

An Originalität, aber nicht an Schönheit, wird er von dem Poco Allegro des Finales womöglich noch übertroffen: Es klingt

in seinen beiden Hauptthemen, die gruppenweise einander entgegenlaufen, wie ein bald äußerst heftiger, bald weniger lebhaft geführter Streit zwischen einem Mückenschwarm neckender Kobolde und einem von ihm geplagten Menschenkinde, das sich lange nicht außer Fassung bringen läßt, den in ihrer Beharrlichkeit unbezwinglichen Geistern aber zuletzt das Feld räumt — Falstaffs Elfenabenteuer im Park von Windsor ins Geistige übertragen! Ein zum Schluß führendes kurzes Fugato treibt den Tumult auf die Spitze. Wenn man weiß, daß das Finale neun Monate nach den drei ersten, im September 1864 entstandenen Sätzen geschrieben worden ist, und bedenkt, welches schmerzliche Ereignis dazwischen fiel (der Tod der Mutter), wird man sich nicht wundern, daß das schöne Werk keinen feierlicher gestimmten, versöhnlicheren Abschluß gefunden hat, ohne in das rundweg absprechende Urteil Hanslicks einzustimmen, der 1867 (nach der ersten Aufführung des Werkes bei Hellmesberger), allerdings mit Vorbehalt, schrieb: „Im Finale vollends tritt der warme, lebendige Pulsschlag der Musik zurück, und an seiner Stelle hämmert mechanisch und ermüdend die graue Reflexion. Das ist ein abstraktes Musizieren, ein ruheloses Kombinieren und Grübeln bis zum Kopfschmerz." Das, die tiefsten Saiten der Empfindung berührende Andante (Poco Adagio), in welchem die Klage um den gewissen Verlust persönlichen Ausdruck erhält, wird von Hanslick witzig „eine Art freier Variationen über kein Thema" genannt; er findet das Stück, wie auch das ihm vorangehende Scherzo „ermüdend und erkältend". Wir können dieser Meinung, welche der berühmte Kritiker aufrecht erhielt, da er sein Zeitungsreferat in das Buch „Aus dem Konzertsaal" hinübergenommen hat, nicht beipflichten. Die Unbestimmtheit der zwischen e- und h-moll schwankenden Tonart, dazu die mit Achteln und Triolen zugleich wechselnde Begleitung mögen ihn irritiert haben — er war kein Freund derartiger, bei Brahms häufiger Komplikationen, mit denen dieser die Unsicherheit getrübter und stark vibrierender Gefühlszustände so meisterlich darstellt. In dem Thema, das allerdings insofern keines ist, als es selbst wieder eine durch Kontraktion gewonnene Veränderung des ersten Allegrogedankens vorstellen kann:



und seinen Variationen spricht sich die Pein eines schwer gefaßten Entschlusses aus, die sich aus der Verworrenheit des Gemütes zu vollkommener Beruhigung und harmonischer Klarheit durcharbeitet. Die Variationen sind die Stadien dieses psychischen Vorganges, und die letzte, zum vollen Adagio verlangsamte, welche die himmlische Überwindung des irdischen Leides bringt, wäre wirkungslos, wenn ihr die anderen nicht vorarbeiteten. Sie wird von dem vergrößerten Thema in der ersten Violine



das sich nun noch auffälliger dem Anfange des Sextetts



nähert, eingeführt und schließt, in lauterem Wohllaut gebadet, mit dem E-dur-Dreiklang. Im Scherzo erkennen wir den Komponisten der D-dur-Serenade wieder und denken dabei an eine fröhliche Sommernacht in akademischen Kreisen, in welche allerlei lustige Phantasmen hineinspielen. Dem Hauptsatz (g-moll) ist der reale Boden der Wirklichkeit entzogen; seine Gestalten, namentlich die zierliche Elfe des ersten Themas



haben etwas Traumhaftes, Visionäres, sind wie durch einen dünnen Nebelschleier gesehen. Desto realer ist der Tanzboden, über welchen der derbe Walzer des Trios (G-dur) im Presto fortrast — sein synkopiertes Thema:



deutet beziehungsvoll auf die Vorbereitung des Agathen-Motivs zurück:



Ein in Triolen hinstürmendes Animato macht den Kehraus des eigentümlichen Stückes, der nur in den humoristischen Sätzen der letzten Beethovenschen Quartette Verwandtes findet, in der neueren Musikliteratur aber einzig dasteht.

Nicht so einfach und eingänglich wie sein um fünf Jahre älteres Seitenstück, übertrifft das G-dur-Sextett das in B durch seine Innerlichkeit und durch die Genialität der thematischen Arbeit, aber auch durch die Freiheit seiner Stimmenführung, die den Komponisten als Meister des Kammerstiles zeigt. — Gegen Simrock, dem er das Werk am 6. September 1865 offeriert, rühmt Brahms, es sei in demselben heiteren Charakter geschrieben wie das in B — „eine Gefälligkeit, die man selten in der Lage ist, dem Publikum erweisen zu können" — und verlangt dafür dreißig Friedrichsdor.

Von seiner Tagesarbeit erholte sich Brahms im Theater, wo die Karlsruher Oper gastierte. Während der Hochsaison wurden die von Devrient trefflich in Szene gesetzten, von Levi musterhaft dirigierten Paradenummern ihres Repertoires in Baden-Baden vorgeführt. Die Vorstellungen fanden immer am Mittwoch statt und wechselten 1864 mit der französischen und italienischen Oper ab. Brahms entwickelte ein leidenschaftliches Interesse für die Oper und fehlte an keinem Abende. Auch Devrients Wiederbelebungs- und Restaurationsversuche älterer Meisterwerke beschäftigten ihn lebhaft. So betrieb er die Wiederaufführung der vergessenen Oper „Uthal" von Mehul, beteiligte sich hilfreich an deren Umarbeitung, interessierte sich für Devrients Neuszenierung des „Don Juan" [1])

[1]) . . . „Auf den Bart und den ‚Don Juan' freue ich mich! Sich Mühe zu geben, ist niemals vergebens — der Nutzen braucht sich ja nicht an der ihm bestimmten Stelle zu zeigen! — Mich wundert es nämlich doch, daß

und erwog die Möglichkeit, Schuberts „Fierrabras" für das Theater zu gewinnen.

„Dieser Tage," schreibt er im Februar 1865 an Levi, „kommt Dir die Oper Fierrabras von Franz Schubert zu. Dieserhalb folgende Erläuterung. Rieter-Biedermann wird vermutlich einige größere Sachen von Schubert (Messen etc.) in Verlag nehmen, so auch vielleicht diese Oper. Nun hätte ich gern gefragt, ob Du und Devrient wohl die Pietät und die Aufopferung hättet, die Oper in bezug auf theatralische Aufführungen anzusehen. Könnte man den Text einigermaßen leicht ändern, Striche u. a. für die Darstellung anmerken? Würdet Ihr eine Aufführung wünschen?

Jedenfalls wird es Dich außerordentlich interessieren, das Werk zu sehen, und ich hoffe, es schlägt tiefer bei Dir und Deinem Direktor ein. Er wäre doch schade, wenn eine Aufführung möglich, und hierzu die herausgegebene Partitur nicht brauchbar [wäre]."

Devrient, der eine Aufführung nur für möglich hielt, wenn der Text ganz umgearbeitet würde, hatte kein Vertrauen zu der Sache, und Brahms riet dem Verleger, dem schon der Mund nach einer Oper von Schubert wässerte, von der Herausgabe des praktisch unbrauchbaren Werkes ab.

Die Lust, sich selbst einmal auf dramatisches Gebiet zu wagen, wurde durch die erneute intensive und regelmäßige Berührung mit dem Theater mächtig in ihm rege, und sein „Rinaldo" sowie einige seiner neuesten leidenschaftlichen Lieder mögen ihm Mut dazu gemacht haben. Aber woher ein Libretto nehmen? Er lenkte sein Augenmerk zunächst auf Paul Heyse, der in den Sechzigerjahren mit Heinrich Laube und Faust Pachler eifrig korrespondierte, bis er mit seinem „Hans Lange" festen Fuß im Burgtheater faßte (1864). Seine melodiösen Verse bürgten für den musikalischen Sinn des

---

Sie sich ohne äußeren Anlaß soviel Mühe mit dem „Don Juan" geben. Ich habe seinerzeit in Karlsruhe mit sehr vielem Interesse Eduard Devrient bei solchen Arbeiten gesehen. Aber er tat es für sein Theater, hatte die Sänger an der Hand, für die hier doch zunächst gearbeitet wird." Aus einem Briefe an Max Kalbeck vom 9. Juli 1885.

Dichters, und Brahms wollte ihn in München besuchen. Sein Badener Pensum hatte er für diesmal erledigt: also, Glückauf zur Jagd nach dem Operntexte! Diese allzu hastig aufs Geratewohl unternommene, öfters wiederholte Jagd sollte weder jetzt noch später zu einem fröhlichen Ende gedeihen: das Wild wurde niemals zur Strecke gebracht. Brahms hat bekanntlich keine Oper komponiert. Warum? Aus dem einfachen Grunde, weil er das Libretto nicht fand, das er suchte. Ihm daraus, wie Levi es tat, der ihm von vornherein die Befähigung zur dramatischen Komposition absprach, einen Vorwurf zu machen, oder den indirekten Beweis für die Richtigkeit der von Levi aufgestellten Behauptung herzuleiten, wäre unrecht.

Hätte Brahms den Aberglauben eines Jägers gehabt, so würde er freilich den verfehlten Hauptzweck seiner Münchener Reise gleich für ein böses Omen angesehen und sich nicht weiter bemüht haben. Aus übertriebenem Zartgefühl hatte er es unterlassen, sich bei Heyse, den er persönlich nicht kannte, vorher anzumelden, traf ihn dann nicht in München — Heyse war gerade an das Sterbebett seiner Mutter nach Berlin geeilt — und mußte sich mit der Besichtigung der Stadt und ihrer Kunstschätze über die Abwesenheit des Dichters trösten. Als er ebenso 1870 an derselben Tür anklopfte, fand er sie wieder verschlossen, und erst drei Jahre darauf führte sein Sommeraufenthalt in Tutzing am Starnbergersee durch Levi, der bald nach seiner Münchener Berufung mit Heyse in freundschaftlichen Verkehr kam, zur näheren Bekanntschaft des Dichters. Heyse zeigte sich bereit, der Not des opernlustigen Komponisten abzuhelfen und entwarf für Brahms das Szenarium zu einem „Ritter Bayard". Damit aber war einem so sehr in der sinnlichen Anschauung lebenden Menschen wie Brahms schlecht gedient. Er wollte sich durch farbige Bilder und klingende Verse verführen lassen und empfing ein graues Schema, aus dem er gerade soviel zu erkennen glaubte, daß der „Ritter ohne Furcht und Tadel" sein Mann nicht wäre. Da er sich genierte, mit der Sprache herauszurücken, und Heyse bei der Überfülle seiner Produktion — ihn hielten gerade seine „Kinder der Welt" im Schach — sich um das Schicksal seines Entwurfes nicht weiter bekümmerte, schlief die Sache ein und geriet

beiderseits in völlige Vergessenheit. Erst, als nach Brahms' Tode das Manuskript unter den Nachlaßpapieren gefunden wurde, erinnerte sich Heyse dunkel daran, daß er es vor vielen, vielen Jahren Brahms gegeben habe.

Inzwischen aber bemühten sich auch Levi — trotz seiner Skepsis — und Allgeyer um und für Brahms, schlugen ihm dies und jenes vor, beschafften eines und das andere Buch, legten auch wohl selbst Hand ans Werk, ohne den äußerst wählerischen Geschmack ihres kritischen Freundes befriedigen zu können. Levi sandte ihm, noch vor Ende des Jahres eine von Pfarrer Zittel in Karlsruhe gedichtete „Sulamith". Brahms ließ sich bis zum Februar Zeit, ehe er mit seinen Bedenken gegen Stoff und Form herausrückte. Er hatte, als er vom Alten Testament hörte, ehe er das Libretto erhielt, an das Buch der Könige, an die Makkabäer, an Saul, kurz an alles mögliche eher gedacht als an das Hohelied und die ländliche Liebe Salomonis. Mit den armen Liebesliedern, meint er, habe man viel experimentiert, auch gäbe es bereits eine Oper darüber. „Du gingst vielleicht ohne Vorurteil dran, aber ist Dir dann sofort das Drama plausibel erschienen? Oder hast Du Dich nicht etwa nur in die neue Übersetzung hineingelesen, Dich für diese interessiert und etwa gar auch noch für neuere Untersuchungen, die möglicherweise dem Buchstaben nach das Drama erlauben? Ich weiß nicht, was mir am dritten Akt noch abgeht, aber einstweilen empfinde ich noch, daß man aus einem Duo für zwei Flöten noch keine Symphonie machen kann. Daß die Personen möglichst mit Bibelworten reden, hatte das nicht doch auch bei Dir etwa den Reiz der Neuheit, des Suchens und Findens? — Ich kenne das und habe z. B. grade einen Oratorientext da, der aus lauter naturgetreuen Zitaten zusammengesetzt ist. Scheint Dir nun z. B. die Szene zwischen Salomo und Sulamith im ersten Akt komponierbar und darstellbar? NB. für lebendige Menschen und auf unserem weltlichen Theater? — Ich kenne nun Deine Meinung über mich und Operntexte für mich, und wenn ich auch hoffe, Du nimmst es damit nicht gar so scharf, so — so habe ich doch kein Behagen und wünschte, ich dürfte Dir morgen recht geben und mich einen Esel heißen. Aber sehr laut darf ich nochmals bekennen, daß mir der ganze dritte Akt fehlt, und da es

denn nun jedenfalls absonderlich ist, in ein Liebesgedicht ein Drama hineinzwängen zu wollen,[1]) und ebenso besonders ist, unsre Sängerinnen, wenn ein König ihnen auf den Leib rückt, mit Bibelstellen sich verteidigen zu lassen — so darfst Du eben einen Brief daran wenden! . . Ich hoffe, Du schreibst jedenfalls, eben auch über Salomo! — Der dritte Akt fehlt wirklich empfindlich."

Später wollte ihn eine „Melusine" betören, die Anna Ettlinger in Karlsruhe, in deren Familie Brahms verkehrte, für ihn gedichtet hatte. Er wisse nicht, schreibt er an Levi, ob er diese „wonnevoll-schwere dichterische Geburt" ernstlich und nüchtern ansehen dürfe. Sie habe fünf Akte, für ihn um zwei zu viel. Und warum nenne sie die Dichterin nicht bei ihrem Namen? Grillparzers Melusine (für Beethoven geschrieben) scheine sie und keiner der ihrigen zu kennen. Die Begegnung des Paares (bei Grillparzer), und was sie einleitet, wäre doch zu beachten. Er wünsche, daß Levi ihm das Buch gehörig und überzeugend einlobe, damit er daran glauben könne. „Ritter Bayard" und ein „Euphorion" (nach Hermann Grimm) tauchen auf. Beide sagen Brahms nicht zu, weil er Angst vor der „großen Oper" habe. Ob Heyse, der sich ja schon mit Gozzi eingelassen habe,[2]) nicht ein Märchen riskieren möchte? — Eine „Silviane" kommt an die Reihe. Brahms meint, sie wäre im geistlichen Krippenspiel oder bei Marionetten besser aufgehoben, findet es aber begreiflich, daß die Freunde endlich die Geduld mit ihm verlören, da man ihm eben keinen Text zu Dank machen könne. Bei einer anderen derartigen Gelegenheit fertigt er den Einsender eines unter den Goldgräbern spielenden Opernsujets mit dem Bemerken ab, Kalifornien sei kein verlockendes Land, Musik darin zu machen, eher eigne sich der Kaukasus oder das arabische Spanien für eine operistische Einwanderung.

---

[1]) Das Problem haben Mosenthal und Goldmark, zehn Jahre später, in ihrer „Königin von Saba" sehr geschickt gelöst. 1883 folgte ihnen Rubinstein mit dem biblischen Bühnenspiele „Sulamith" nach.

[2]) Brahms meint Carlo Gozzis „Pitocchi fortunati", die Heyse in dem Drama „Die glücklichen Bettler" auf die deutsche Bühne brachte.

Florence May teilt in ihrer englischen Brahms-Biographie[1]) mit, Brahms habe Heinrich Bulthaupt, den er in Bremen durch Reinthaler kennen lernte, Schillers Demetrius-Fragment zur Bearbeitung vorgeschlagen, was ganz unglaublich klingt, da Brahms, wie wir gesehen haben, nichts ferner stand als der Gedanke an ein historisches Intrigenstück. Das Umgekehrte wird der Fall gewesen sein: Bulthaupt, der seine dichterische Begeisterung an Schiller entzündete, wird Brahms den Vorschlag gemacht, dieser aber ihn höflich abgelehnt haben. Auch eine andere, hierher gehörige Mitteilung der Verfasserin, beruht auf einem Irrtum, den Klaus Groth verschuldet haben mag. Dieser hatte sich, um Brahms gefällig zu sein, 1875 an Emanuel Geibel, den Dichter der von Mendelssohn unvollendet hinterlassenen „Loreley", gewandt, um ihn zu einem Libretto für den Freund zu gewinnen. Aber nicht die „Nausikaa" war es, die Geibel angeblich erst für Mendelssohn, und dann für Brahms als Stoff in Bereitschaft hielt, sondern die Volkssage vom Rattenfänger. Diese Verwechselung mit der Tochter des Alkinoos mag daher rühren, daß Geibel, von Goethes Trauerspielentwurf angeregt, den homerischen Stoff zu einer seiner schönsten Balladen verarbeitete.[2]) In einem sehr ausführlichen Schreiben vom 11. November 1875 gibt Geibel eine eingehende Analyse der von ihm ersonnenen Fabel und sagt ausdrücklich, daß er vor nahezu dreißig Jahren eben dieses dreiaktige Singspiel „Der Rattenfänger von Bacharach" für Mendelssohn entworfen habe, während dieser schon an der „Loreley" arbeitete, das aber dann nicht zur Ausführung gekommen sei, weil Mendelssohn starb. Die von Geibel für Groth und Brahms aufgezeichnete Auseinandersetzung sollte das unfertige, dem Dichter abhanden gekommene Szenarium supplieren. Er stelle, sagte er, was er geschrieben, Brahms gern zur Verfügung, um so lieber, als es ihn freuen würde, einen alten Lieblingsgedanken leibhaftige Gestalt gewinnen zu sehen, fühle sich selbst aber zur Ausführung des Buches nicht mehr frisch genug. Es war also wieder nichts, der „Rattenfänger" aber machte dann mit Neßler und als Ballett („Der Spielmann") von Forster 1877 und 1881 sein Glück.

[1]) „Life of Johannes Brahms", London 1905, II 91.

[2]) Zuerst publiziert in Max Kalbecks „Deutschem Dichterbuche" von 1875.

Auch Turgénjew wurde von Brahms in Kontribution gesetzt. An den intimen geselligen Abenden der Villa Viardot-Garcia hatte jeder Teilnehmer das Recht oder auch die Pflicht, durch irgend eine künstlerische Improvisation zur Unterhaltung beizutragen. Mit seinen, aus dem Ärmel geschüttelten, novellistisch zugespitzten Anekdoten, kleinen Erzählungen und pikanten Erfindungen behauptete natürlich der phantasievolle russische Romancier in der Regel das Feld. Aus einer seiner Stegreifdichtungen war u. a. das komische Singspiel „Le sorcier“ entstanden, das, von seiner Freundin Pauline komponiert und von Richard Pohl als „Der letzte Zauberer“ verdeutscht, über mehrere Bühnen ging. (Die Dichtung war eine Persiflage auf Napoleon III.) Auf dem Viardotschen Haustheater wurde das kleine Stück von der Komponistin mit deren Schülerinnen zuerst aufgeführt; Turgénjew spielte die Titelrolle, und Brahms besorgte am Klavier Orchester und Direktion. Da Brahms sich seine liebenswürdigen Gastgeber auch sonst verpflichtet hatte, — er schrieb für den 18. Juli 1865, den vierundvierzigsten Geburtstag der Hausfrau, ein Morgenständchen, das unter ihrem Fenster unter seiner Leitung gesungen wurde — so erfüllte Turgénjew gern die Bitte seiner Freundin, für Brahms eine andere der von ihm mit vielem Beifall vorgetragenen Räubergeschichten zu dramatisieren, und überraschte ihn mit der Zusendung des zweiaktigen Szenariums. Brahms, der schon vorher mit ihm über einen Operntext konferiert hatte, war sehr enttäuscht, etwas ganz anderes zu erhalten, als er erwartete. Eine Geschichte, die sich um ein amerikanisches Duell dreht, war nicht nach seinem Geschmack. „Ich kann ein Duell in absentia nicht ernst nehmen,“ sagte er zu dem Verfasser dieses Buches, dem er Turgénjews Manuskript einmal zum Lesen gab. „Wenn der vom schwarzen Lose zum Selbstmord auf Sicht Verurteilte auch verschwindet, so braucht er deswegen noch lange nicht tot zu sein, sondern lebt vielleicht irgendwo im Auslande munter und vergnügt weiter fort. Ich würde es wahrscheinlich in einem solchen Falle, wenn ich mich überhaupt auf einen solchen Unsinn einließe, ebenso machen, und so hat es auch Eugen (der Held der Oper) gemacht. Daß dann der andere, der Sieger, heftige Gewissensbisse fühlen, sich als Mörder anklagen, ein Mädel, das

ihm an den Hals fliegt und das er liebt, verzweifelt von sich abschütteln soll — ist mir zu dumm."

Wie alle seine Bedenken und sachlichen, aus dem richtigen Gefühl für das Dramatisch-Notwendige, -Mögliche und -Schickliche hervorgegangen Erörterungen zeigen, gebrach es Brahms durchaus nicht an dem gehörigen Bühnenverstande, sondern nur an der gegründeten Veranlassung, ihn praktisch zu betätigen. J. V. Widmann, mit dem Brahms ebenfalls eines Librettos wegen in den Siebzigerjahren verhandelte, bekräftigt, daß er einen geradezu dramaturgischen Blick besaß, und daß das Analysieren der Vorzüge und Fehler eines dramatischen Vorwurfs ihm ein eigentliches Vergnügen machte.[1]) Er war übrigens, ehe ihn Widmanns höchst gelungener Text zu Götz' „Bezähmter Widerspenstiger" bestimmte, den Dichter in seine Opernwünsche einzuweihen, schon 1869 von Allgeyer auf jenen aufmerksam gemacht worden. Aber damals meinte er, es ermuntere ihn nicht gerade, daß Allgeyer von einer „Iphigenie" Widmanns erbaut sei, und daß der Dichter keltische Sagenstoffe dramatisiert habe. Eher leuchte ihm „Der geraubte Schleier" ein, wäre das Stück nur nicht nach Musäus gedichtet![2]) Unmittelbar aus der Volkssage hätte der Dichter schöpfen sollen, dann wäre ihnen (Allgeyer und Brahms) der Stoff vielleicht „gleich recht ins Herz" gegangen. „Vor allem," fährt er fort, „steht unsereiner nicht bloß dem Theater, sondern leider jeder praktischen Tätigkeit so fern, daß zu wünschen wäre, der Zweite bei jener Arbeit wäre dann der Routinier." Mit den Texten, die ihm Allgeyer selbst verfertigte, wußte Brahms nichts anzufangen. Allgeyer versuchte sich zuerst an einer — Norma, trotz Bellini. Brahms erklärte darauf, er hielte es für einen Unsinn, wenn einer seinesgleichen mit italienischen oder französischen Opern rivalisieren wolle, mögen diese auch noch so schlecht sein. In Bellinis „Norma" aber seien wirklich ganz außerordentliche Sachen und Schönheiten.

1868 hatte er sich eine Art von Katalog angelegt, in den

[1]) „Johannes Brahms in Erinnerungen" von J. V. Widmann.

[2]) „Iphigenie in Delphi" (1865), „Orgetorix" (1864) und „Der geraubte Schleier" (1867) sind die Titel der Widmannschen Dramen, von denen hier die Rede ist.

er alles eintrug, was ihm von Operngeschichten durch den Kopf ging.[1]) Einem anderen Stück, das Allgeyer für ihn zurecht gemacht hat (Calderons „El Secreto á Voces“, „Lautes Geheimnis“, in Gozzis Fassung) erwies er sogar die Ehre, es „zu bequemer Übersicht“ abzuschreiben. Damit war bei ihm der erste Schritt zur Komposition getan. Denn Brahms komponierte, wie wir wissen, nur die Texte, die er sich abschriftlich angeeignet hatte. Bei der Bearbeitung des Calderon-Gozzischen Lustspiels verlockte ihn der erste Akt, der „ein schönstes Konzert auf der Bühne“ erlaubte. Aber ihm schien, „man könnte dann Bedeutenderes bringen“. Dieses „Bedeutendere“, d. h. dramatisch Bewegtere und Interessantere, hätte nur gebracht werden können, wenn es der Dichter des Textes hinzu erfunden hätte. In dem Original fehlt es, und Allgeyer wußte es nicht zu schaffen. Gleichwohl ist „Das laute Geheimnis“ bei Brahms zur fixen Opernidee geworden, die ihn zwanzig Jahre lang verfolgte und von andern dramatischen Plänen nur zeitweilig zurückgedrängt wurde. 1877 schreibt er an Widmann, er habe genug geschworen, keinen Operntext mehr zu bedenken, um nicht desto leichter dazu verführt werden zu können. Er gibt ihm Gozzis „König Hirsch“, zu dem Joachim einst eine Ouvertüre geschrieben hatte, „Raben“ (bei Grimm „Das Märchen vom treuen Johannes“) und „Lautes Geheimnis“ zur Erwägung, und Widmann überwand seine Mutlosigkeit, die ihn bei der Lektüre des tragikomischen Märchendramas befiel und sandte Brahms ein Szenarium vom „König Hirsch“, um eine ähnliche Erfahrung zu machen, wie Heyse mit dem Entwurf zum „Ritter Bayard“. Auf einer Postkarte, die er ein Jahr später an Widmann adressierte, stand nichts wie die verlegenen, skeptischen Worte: „— O König Hirsch!! — er liegt immer noch auf meinem Tisch! Verdient habe ich's nicht, aber, ob Sie auch wohl bisweilen daran gedacht?! Herzlichsten Gruß, und seien Sie einstweilen nicht bös Ihrem J. Br.“ Ehe Brahms 1887 zum erstenmal nach Thun kam, war das Gerücht[2]) durch die Zeitungen gelaufen, er komponiere eine Oper und

[1]) Fehlt im Nachlaß, ist also vernichtet worden.

[2]) Das Gerücht ging von Wien aus. Brahms hatte an meiner ersten Neu-Textierung und -Szenierung des „Don Juan“ von 1886, die zum

sein Sommeraufenthalt in der Nähe des Schweizer Dichters ist damit kombiniert worden. Widmann legte ihm nahe, das Gerücht zu bewahrheiten, und Brahms erwiderte am 7. Januar 1888: „Habe ich Ihnen nie von meinen schönen Prinzipien gesprochen, Vater meiner Johanna? [Widmanns jüngstes Töchterchen.] Dazu gehört: keine Oper und keine Heirat mehr zu versuchen. Sonst, glaube ich, würde ich gleich zwei vornehmen, nämlich Opern, nämlich ‚König Hirsch' und ‚Das laute Geheimnis'. Von letzterem habe ich übrigens einen fertigen Text, den mir seinerzeit derselbe Kupferstecher, Allgeyer, machte, der jetzt die schönen Aufsätze über Feuerbach schrieb. Wenn Sie, lieber Freund, nun recht liberale Anschauungen und Grundsätze haben, so können Sie sich klarmachen, wieviel Geld ich spare und für eine italienische Reise übrig habe — wenn ich zum Sommer nicht heirate und mir keinen Operntext kaufe."

---

hundertjährigen Jubiläum des Mozartschen Meisterwerkes von Wilhelm Jahn der Aufführung in der Wiener Hofoper zugrunde gelegt wurde, Gefallen gefunden und mich aufgefordert, ihm ein ähnliches Opernbuch zu schreiben. Ich war sehr erstaunt über diesen dramatischen Johannistrieb des damals vierundfünfzigjährigen Meisters, um so erstaunter, da er nie zuvor von seiner alten Sehnsucht zur Oper etwas hatte verlauten lassen, glaubte, es sei eine seiner Augenblickslaunen, erklärte mich aber, da er immer wieder darauf zurückkam, bereit, seinen Wunsch zu erfüllen. Gefragt, was für ein Stoff ihm sympathisch wäre, und ob er vielleicht einen solchen schon im Auge habe, nannte er mir Gozzis „König Hirsch" und „Das laute Geheimnis", von welchem er besonders schwärmte, beinahe mit denselben Worten, die er Allgeyer gegenüber gebraucht hatte: gleich der erste Akt könne ein wundervolles dramatisches Konzert geben; das Ganze müsse in einer „recht verliebten Atmosphäre" gehalten werden, „wo lauter Amoretten durch die Luft flögen", etwa wie „Figaros Hochzeit". Mit Mozarts musikalischem Lustspiel und Beethovens Heroinen-Oper „Fidelio" steckte er die Grenzen des ihm zusagenden Stoffgebietes ab und erklärte auch die Form jener Werke — abgeschlossene Musikstücke mit verbindenden Rezitativen oder gesprochenem Dialog — für die allein ihm anstehende. Nachdem ich die beiden Gozzischen Dramen gelesen hatte, von denen mir „König Hirsch" völlig untauglich, „Das laute Geheimnis" auch nicht viel brauchbarer zu sein schien, teilte ich ihm meine Bedenken mit. „Wie wollen Sie", fragte ich ihn, „das Akrostichon, durch welches sich die insgeheim Liebenden verabredetermaßen öffentlich verständigen — und darauf beruht ja der Effekt, der Witz, die Pointe des lauten Geheimnisses! — musikalisch ausdrücken, so daß das Publikum im Theater die An-

Der Sinn jenes von Brahms öfters wiederholten, vielfach zitierten, meist unverstandenen Ausspruchs „Keine Oper und keine Heirat mehr" ist der: Zum Heiraten wie zur ersten Oper gehört vor allem Jugend. Ohne einen gewissen Leichtsinn und ohne begeisternde Illusionen kommt beides schwer zustande. Wenn ich in jungen Jahren mit ein paar Opern durchgefallen wäre, oder eine Fehlheirat geschlossen hätte, meint Brahms, könnte ich mich getrost scheiden lassen, munter wieder aufstehen und mein Glück, als Ehemann wie als Dramatiker durch Erfahrung gewitzigt, noch einmal versuchen. Schon für den Autor des „Rinaldo" und der „Magelonenlieder" bedeutete der Übergang zur Bühne keinen lustigen Seitensprung mehr, sondern wollte gründlich überlegt werden. Die Oper war für den Kantaten-, Kammermusik- und Liederkomponisten, was das Drama für den lyrischen und epischen Dichter ist: ein höchstes Ziel der Kunst, auf welches er mit der ganzen Kraft seines Talents und mit allen Mitteln seiner durch vieljährige Übung erworbenen Meisterschaft losgehen mußte. Hier galt es nicht, eine zweite bescheidene Stellung neben dem Usur-

---

fangsworte der horizontalen Verse vertikal hört und zu einem Satze verbindet?" — „Das ist doch meine Sache," erwiderte er ärgerlich, „machen Sie nur das Gedicht, wie Sie es wollen, und lassen Sie mich für das andere sorgen." — „Gut," sagte ich, stellte absichtlich ziemlich strenge Bedingungen, weil mir die Geschichte nicht geheuer vorkam, ich nicht umsonst gearbeitet haben und ihn überdies zwingen wollte, bei der Stange zu bleiben. Ich sagte es ihm auch ohne Umschweife. Das verdroß ihn dann noch mehr; denn er wußte, daß ich für meine, aus reiner Liebe zu Mozart ausgeführte Don Juan-Bearbeitung eine Entschädigung von der Wiener Hofoper weder verlangt noch bekommen hatte, und er entgegnete in wegwerfendem Tone: „Wenn mir die Arbeit nicht glückt oder Ihr Buch nicht gefallen sollte, können Sie es immer noch von N. — er nannte irgend einen damals noch wenig erprobten Wiener Musiker — komponieren lassen!" Damit war die Sache für beide Teile abgetan. Aber auch dieses „laute Geheimnis" war nicht unentdeckt geblieben, sondern hatte sich herumgesprochen, und als Brahms wieder in die Schweiz, ich aber auf den Mönchsberg nach Salzburg ging, kombinierte der erfinderische Geist eines Reporters daraus die Nachricht, Brahms wolle mit Widmann eine Oper schreiben. Zum Andenken an unsere im Keim gebrochene gemeinschaftliche Arbeit verehrte ich Brahms die hübsche, 1777 in Bern erschienene deutsche Ausgabe der Gozzischen Theaterstücke, die auch Widmann in seinem Buche erwähnt.

pator der modernen musikalischen Bühne zu erobern, wie es etwa Hermann Götz, Peter Cornelius u. a. gelang, hier handelte es sich darum, ein neues, herrlicheres Reich echter Schönheit in Musik und Poesie auf dem von beiden gemeinsam bebauten Boden des Kunstgesanges zu errichten. Der Musiker war da, aber der Dichter wollte nicht kommen.

V.

Am 1. Februar 1865 wurde Brahms von einer Hamburger Depesche erschreckt, die ihm den Tod seiner Mutter meldete. Ein lange unbeachtet gebliebenes und vernachlässigtes organisches Leiden war plötzlich bei ihr ausgebrochen. Frau Johanna Christiane hatte sich gerade angekleidet, um mit ihrer Tochter Elise in ein Konzert zu gehen, da brach sie zusammen und starb noch in der Nacht. Gänsbacher, der zufällig am nächsten Morgen den Freund in seiner Wiener Wohnung, im Deutschen Hause, besuchte, fand ihn am Klavier sitzen. Brahms spielte Bachs Goldberg-Variationen, teilte dem Freunde die traurige Nachricht mit, ohne das Spiel zu unterbrechen, und sagte, während ihm ein Strom von Tränen über die Wangen lief: „Das ist wie Öl.“[1]) Er fuhr noch an demselben Abend nach Hamburg und eilte sofort an das Sterbebett der Mutter, wo er sich fassungslos seinem Schmerz überließ. Dann ging er zu seinem Vater, dessen Groll noch immer nicht gewichen war, versöhnte ihn durch gütliches Zureden mit dem Andenken der Toten, die vierunddreißig Jahre hindurch an seiner Seite gelebt hatte, so daß Johann Jakob Brahms mit seinen Kindern am Begräbnistage in aufrichtiger Trauer der Leiche folgte.

---

[1]) Vgl. I 461. — „Brahms war im Grunde sehr verschlossen. Seine tiefsten Empfindungen waren sein, sonst keines Menschen! Vor allem, was an Sentiment streifte, hatte er Abscheu, den er auch aussprach. Als Mama ihm zum Tode seiner Mutter kondolierte und sagte: ‚Sie tragen das so gut und ruhig, Johannes!‘ da sagte er einfach: ‚Ja, dafür ist man doch ein Mann!‘ Ich sehe ihn noch so deutlich, sein junges, ernstes Gesicht, und Du kannst denken, wie ich leidenschaftlich mitfühlte! Überdies war auch nicht das leiseste äußere Zeichen oder Veränderung an ihm zu bemerken. Hätten wir es nicht durch andere gehört, er würde gewiß nie darüber gesprochen haben.“

Rosa Lumpe an Helene v. Vesque.

Aus diesem natürlichen, in seiner Einfachheit ergreifenden Vorgange hat sich in Hamburg eine abgeschmackte Legende gebildet, die, in der Phantasie des Frl. Johanna Cossel entstanden, kritiklose Aufnahme in dem biographischen Werke der Florence May gefunden hat. Danach soll Brahms, außer Stande, die Einsamkeit des Sterbezimmers zu ertragen, zu Frau Cossel, der Gattin seines Jugendlehrers, gegangen sein und sein Patenkind, die kleine Johanna, mitgenommen haben, die auf solche Art Augenzeugin (durch einen Türspalt im Wohnzimmer!) einer sonderbaren Szene geworden sei, welche sich unvergeßlich ihrer Erinnerung einprägte. Brahms habe das Sterbehaus abermals verlassen und sei mit dem Vater zurückgekehrt; darauf hätten beide Männer einige Sekunden verstört am Totenbette geweilt, bis Johannes die Hand des Vaters ergriffen und der Toten aufs Haupt gelegt habe!! Eine solche handgreifliche Symbolik würde in einem, auf die Tränendrüsen wirkenden Rührstücke besser am Platze sein als im „Leben" eines Meisters, dem nichts so verhaßt war wie jede Art von Komödianterei. Und welche Umstände Fräulein Cossel mit sich machen muß, um ihre Gegenwart nachzuweisen: Brahms leiht sich das kleine Kind von Mutter Cossel aus, um es in das ans Sterbegemach anstoßende Wohnzimmer zu führen, und läuft dann erst nach dem Vater! Nicht viel glaublicher klingt die, ebenfalls von Johanna Cossel überlieferte, von Florence May reproduzierte Äußerung, die Brahms nach der Beerdigung seiner Mutter getan haben soll: „Ich habe keine Mutter mehr: ich muß heiraten!" Aus der Tatsache, daß der Vater an dem Begräbnis der von ihm geschiedenen Gattin teilgenommen hat, mag das Märchen entstanden sein, und Johanna Cossel, die es im Elternhause erzählen hörte, mag solange daran geglaubt haben, bis sie es selbst erlebt zu haben vermeinte.[1])

---

[1]) Als ich 1901 in Hamburg war und die Schwestern Cossel besuchte, hat mir Frl. Johanna, der ich mancherlei Denkwürdiges verdanke, dieselbe Geschichte erzählt, aber nicht als Selbsterlebnis, und mit der Variante, daß Brahms „die Hände der Eltern ineinander gelegt haben soll", nach dem Bericht von Schwester Elise Brahms, einer in jeder Hinsicht unglaubwürdigen Person.

Wie sich der Schmerz um den Tod der zärtlich geliebten Mutter bei Brahms äußerte, werden wir von seinem Horn-Trio und von dem fünften Satze seines Requiems erfahren — auch hier gilt es eine, allerdings poetischere Legende zu zerstören! Wir vernehmen es auch aus den Briefen, die er nach dem Tode der Mutter von Wien aus an Levi und Allgeyer richtete. In keinem wird der Trauerfall mit einem Worte erwähnt. „Lieber Freund," schreibt er im Februar 1865 an Levi, und zwar in demselben Briefe, der die Auseinandersetzung über „Sulamith" enthält, „es ist mir einigermaßen bedenklich, den Brief zu beginnen. Also reden wir von was anderm. Sage z. B. Allgeyer, daß er mir die größte Freude gemacht hat mit den Feuerbachs; ich habe sie geradezu nötig, denn alleweil tote Musiker spielen mag ich nicht, und hernach ist er der Beste oder der Einzige." Den Trost, den ihm Bach und Beethoven, Mozart und Schubert, allzu häufig von ihm in Anspruch genommen, nicht mehr gewähren wollten, findet er im Anblick der aus Leiden zur Freude geborenen Idealgestalten des großen Malers, dem er nun bald zum ersten Male persönlich begegnen sollte.

Früher als im vorigen Jahre reiste Brahms nach Baden-Baden und zeigte seinen Wiener Freunden Arthur und Bertha Faber schon im Mai an, daß er die reizendste Wohnung für den Sommer gefunden habe: „Das Haus Lichtental Nr. 316[1]) liegt auf einer Anhöhe, und von meinen Zimmern aus sehe ich nach drei Seiten auf die dunkel bewaldeten Berge, die schlängelnden Wege hinauf und hinab und die freundlichen Häuser." An Levi schreibt er an seinem Geburtstage: „Ich kam, sah und nahm gleich das erste beste Logis. Und wirklich, es ist so sicher das beste, daß Du Deine Freude haben wirst." — Wenn man von dem Kurort durch die, von riesigen Laubbäumen beschattete Allee, eine der schönsten Promenaden Deutschlands, nach Lichtental hinaus wandert, kommt man an eine Gabelung der Straße. Rechts liegt das im 13. Jahrhundert gestiftete Bernhardinerinnen Kloster, „die Zuflucht edler Witwen, verwundeter Herzen, getäuschter Erwartungen und aller Schmerzen, welche die Welt nicht lindern

[1]) Eine Fahrlässigkeit des Schreibers. Es soll stehen: 136.

kann",[1]) links die ländliche Ortschaft Lichtental. Weiter oben führt eine vielstufige Holztreppe zu dem Hügel und dem halb verborgen hinter ein paar Tannen stehenden Hause empor, dessen oberes Stockwerk Brahms von der Witwe eines Advokaten, Frau Dr. Becker, abmietete, um dann Jahr für Jahr dort wieder einzukehren. „Zu seiner Zeit hingen die Äste bis auf den Boden herab, was das Häuschen dem stillen Manne besonders lieb machte; jetzt sind die Stämme bis über das Dach hinaus kahl, auch wurden kleine bauliche Veränderungen vorgenommen, aber die von Brahms bewohnten Räume, das Giebelzimmer, damals „die blaue Stube" genannt, und das daran stoßende kleine Mansardenzimmerchen, sein Schlafgemach, sehen heute noch gerade so aus wie vor dreißig Jahren, mit ihrer entzückend schönen Fernsicht nach drei Himmelsrichtungen." [2]) Von der blauen Stube sieht man über ganz Lichtental hinweg nach dem Cäcilienberg und Geroldsau, vom Schlafzimmer nach Salach und Oberbeuern. Sehr angenehm für den Mieter war es, daß er durch den rückwärtigen Eingang, ohne die Haupttreppe passieren zu müssen, seine Wohnung betreten oder verlassen und über einen Feldweg in wenigen Minuten den ersehnten Wald erreichen konnte.

---

[1]) Eugen Guinot, „Ein Sommer in Baden-Baden". — „Léonide Mentchikoff a acheté un chalet dans l'allée de Lichtental—j'ambitionne un jour de suivre son exemple, car cette vallée est décidément le seul lieu de la terre que j'aime et où je me sente in der Heimat." Frau v. Mouchanoff an ihre Tochter Marie. A. a. O.

[2]) Mathilde von Leinburg: „Johannes Brahms in Baden-Baden", Neue Musikzeitung 1905, Nr. 14. Als der Verfasser vier Jahre vorher die verwehten Spuren des Freundes wieder aufzufrischen suchte, erkannte er das Haus auf den ersten Blick, obwohl er es nie zuvor gesehen hatte, und keinerlei Beschreibung von ihm existierte. Das ist es! sagte ich mir und war sehr enttäuscht, als seine Bewohner absolut nichts von dem ehemaligen Sommergaste hören wollten. Auch trug's den fremden Namen „Luisenhöhe" und eine andere Nummer (168). In Briefen standen die Nummern 136 und 145, so daß es schien, als habe Brahms sein Logis gewechselt. Erst eine weitläufige Untersuchung auf dem Gemeindeamt stellte fest, daß er wirklich immer dort wohnte. Eine zweimalige Umnumerierung war an der Verschiedenheit der Zahlen schuld. Ein Abbild der „Luisenhöhe", das ich Frl. v. Leinburg verdanke, ist in Lichtdruck in dem von Victor v. Miller herausgegebenen „Brahms-Bilderbuche" enthalten.

Was Brahms von seiner Lichtentaler Wohnung schreibt, hätte er auch von der neuen Bekanntschaft sagen können, die er im Mai 1865 machte: sie war die erste und auch die beste. Allgeyer führte ihn seinem angebeteten Freunde, dem Maler Anselm Feuerbach, zu, in der sicheren Voraussetzung, daß beide an einander mehr als flüchtiges Gefallen finden würden. Feuerbach war, zur Freude seiner herrlichen Mutter Henriette — der Biograph rühmt sie als die liebevolle Hüterin seiner Jugend, die selbstlose Mitstreiterin in den Lebenskämpfen des Mannes, die Pflegerin seiner Ideale, die „Freundin seiner Seele", wie der Sohn sie selbst einmal nennt [1]) — von seinem zweiten römischen Aufenthalt ermüdet in das Vaterland zurückgekehrt, mit leeren Händen, ohne Aussichten auf eine bessere Zukunft, aber den Kopf voll großartiger Entwürfe, das tapfere Dulderherz voll ungebrochenen Mutes, und das edle Paar hatte sich in Baden-Baden getroffen, um eine kurze Zeit der Erholung nach aufreibender Arbeit zu gewinnen. „Ich bin sehr, sehr glücklich," schreibt Frau Henriette an Allgeyer, den sie dringend nach Baden-Baden einlädt, „denn so gereift, so klar, so fest und kraftvoll, bei aller Angegriffenheit, die körperlich noch vorhanden ist, habe ich Anselm nie gekannt." . . . Der Maler der Madonnen, römischen Frauenköpfe, Iphigenien, des Pietro Aretino, der Nymphe mit den musizierenden Kindern, der Pietà und vieler anderer, damals so gut wie unbekannter, heute berühmter Bilder, stand auf der Höhe seines

[1]) J. V. Widmann bezeichnet sie geradezu als die mater dolorosa ihres Stiefsohnes, den sie, in Ermangelung eigener Kinder, wie ihren echten Sohn liebte. „Obwohl ein Muster weiblicher Tugenden, besonders der mütterlichen, las sie die griechischen und römischen Klassiker in der Ursprache, verfaßte Monographien über die Dichter Uz und Cronegk, spielte wundervoll Klavier und dirigierte einen kleinen Chor, der hauptsächlich alte Kirchenmusik sang, widmete dem Andenken ihres Gatten, des Archäologen Anselm Feuerbach, eine biographische Denkschrift und wurde, nach dem Tode ihres Sohnes (1880) in Heidelberg die mütterliche Freundin und Beraterin der akademischen Jugend, zu der man" — Widmann spricht aus eigener Erfahrung — „emporsah wie zu einer Vittoria Colonna". Dieselbe hochbegabte Frau achtete es nicht für unter ihrer Würde, um für den Sohn zu sparen, ohne Dienstmädchen zu wirtschaften und die gemeinsten Hantierungen einer Magd zu übernehmen.

Lebens und Schaffens und bereitete sich gerade vor, das Chef d'oeuvre seiner auch heute noch von wenigen nach Verdienst gewürdigten Kunst[1]): „Das Gastmahl des Platon" aus dem inneren Gesicht heraus auf die Leinwand zu übertragen. Er war Sechsunddreißig alt, also Brahms um vier Jahre voraus, und durfte mit dem Rechte des Älteren auch das des erfahreneren, noch härter in der Schule des Leidens geprüften Mannes für sich in Anspruch nehmen. Aber besaß er soviel von leicht verletzbarem, angeborenem und erworbenem Künstlerstolz, daß er von Unverständigen als hochmütig verschrieen wurde, so wurde er in dieser Beziehung von Brahms durch dessen auf ebenso berechtigtem Selbstgefühl begründete vornehme Bescheidenheit, welche dem großen Haufen nicht weniger befremdlich und lästig erschien, noch übertroffen. Daher kam es, daß sie sich in gleicher Weise zu einander hingezogen wie von einander abgestoßen fühlten und bei aller Verehrung und allem Respekt vor ihren gegenseitigen Leistungen doch eigentlich nie ein kameradschaftliches, kordiales Verhältnis eingingen, zum Schaden für beide Teile. Denn eine innigere Übereinstimmung in künstlerischen Dingen, eine reiner gestimmte Seelenharmonie, von der jeder Ton im Herzen des andern mitschwang und wiederklang, hat es nie wieder gegeben als zwischen Feuerbach und Brahms. Die Gleichheit ihrer Anschauungen, die sich nicht allein in ihrer idealistischen Grundansicht aussprach, sondern auch bis in das kleinste und unscheinbarste handwerksmäßige Detail ihres Metiers erstreckte, ist so auffällig, daß sie niemand übersehen kann, der das Wesen beider Männer auch nur mit einem oberflächlichen Blicke streift. Davon zeugen die Werke des einen wie des andern, und das beweisen Feuerbachs „Vermächtnis"[2]) und jene klassischen Aufsätze und Aphorismen,

[1]) Vielen galt und gilt sie noch jetzt als eine ins Malerische übersetzte Literatur oder Archäologie, was, ein Fünkchen Wahrheit enthaltend, so wenig zutrifft, als wenn man Rafaels Stanzen mit Bilderbögen vergleichen wollte.

[2]) „Das ist ein Buch, das künftighin von jedem, der mit den bildenden Künsten sich abgibt, muß gelesen werden, und außerdem von Dichtern, Schriftstellern, Musikern, allen überhaupt, die nach dem Ausdruck des Schönen ringen und in ihrem Streben, wie natürlich, in Kampf treten mit der trägen Welt, der alles Außerordentliche unbequem und widerwärtig ist." (J. V. Widmann.)

die er als eine wahre Fundgrube ästhetischer und kritischer Weisheit, zur Freude und zum Troste Gleichgesinnter, zur Belehrung und Ermutigung irrender und zweifelnder Talente, zur Abwehr dilettantischen und modischen Unfugs der Nachwelt hinterlassen hat.

Die Abhandlung über den „Makartismus“ als eine „pathologische Erscheinung der Neuzeit“ ist ein Kredo, zu welchem sich jeder, von der sittlichen Würde und göttlichen Majestät der Schönheit durchdrungene Lehrling der Musen, er gehöre einer Fakultät an, welcher er wolle, bekennen muß, wenn anders es ihm Ernst ist um seine heilige Kunst. „Gänzliche Unkenntnis der menschlichen Form und Seele“ ist der Hauptvorwurf, den Feuerbach gegen Makart und gegen alle erhebt, die den weiten Weg zum Erfolge sich dadurch abzukürzen suchen, daß sie sich zu rascher Produktivität zwingen und dem Publikum dreist mit billigen Sensationen in die Augen springen. „Nur im gründlichen Studium nach der Natur ist ewiger Fortschritt denkbar. Im entgegengesetzten Falle ist man auf Überbietung seiner selbst angewiesen und endigt in steter Wiederholung dessen, was man schon längst ausgesprochen hat“ . . . „Die brutale Aufdringlichkeit der Farbe finden wir bei Veronese nicht; er ist bescheiden wie ein echter Kavalier und hat nie das Air eines Parvenus . . . Bescheidenheit in der Kunst muß die Parole werden. — Ist das ein Kunstwerk, dessen Anlage wir beim geringsten eingehenden Studium der Natur sofort zerstören müssen? Sollte die Technik nicht bloß die Sprache des inneren Gehaltes sein? Vereinfacht sich die Technik nicht bei jedem Fortschritt eines wahrhaft großen Meisters; sucht er nicht auf der Sonnenhöhe seines Lebens den kürzesten, einfachsten Ausdruck seines Denkens? Ist die Kunst dazu da, durch Technik zu verblüffen oder soll sie das veredelte Spiegelbild des Lebens sein, ein Kultus, der die Seele über den Dreck erhebt?“ . . . „Das Wahre ist immer schlicht, einfach, haarscharf; es verträgt kein aufgebauschtes Gewand“. . . „Den Genuß des leichten Erfassens möchte ich so vielen gönnen, die ihr ganzes Leben lang sich nur immer selbst geben. Mit einem Wort, der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst groß angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur, die Sicherheit erlangt hat, frei ins Große gehen zu können. Stil

ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen"... „Meine anfängliche Formlosigkeit erfüllte mich mit Entsetzen; unermüdliche Mache, bei strengster Beobachtung, hat es dahin gebracht, daß ich jetzt stecknadelgroße Mängel auf den ersten Blick ersehe. Eine genialisierende Eitelkeit habe ich nie besessen, und was ich nicht fühlte, habe ich nicht gemalt. Alle meine Werke sind aus irgend einer seelischen Veranlassung entstanden"... „Gewisse Haltungen und Bewegungen habe ich jahrelang mit mir herumgetragen, ehe sie Verwertung fanden"... „An den besten meiner Bilder ist nicht ein Jota zu ändern, und die meisten erschöpfen den Gegenstand, während beim modernen Maler gewöhnlich alles ebensogut anders sein könnte. So bin ich immer typisch und aller und jeder Konvention ferngeblieben"..... „In der Kunst kommt es hauptsächlich auf den Menschen an. Talent wird vorausgesetzt."

Könnte dies alles nicht von Brahms gesagt worden sein, und hat er nicht Ähnliches und Gleiches, manchmal bis auf den Wortlaut mit Feuerbach übereinstimmend, in ernsten Kunstgesprächen mit Schülern und Freunden gesagt? „Meine Kunst ist ohne Sentimentalität" — das gilt für Brahms wie für Feuerbach. Und aus diesem Grunde machten auch die Kompositionen des Musikers wie des Malers anfangs wenig Eindruck auf die Menge. Ein Odi profanum vulgus et arceo ist der Stempel ihrer Erscheinung. Mangel an blendender Farbe, Vorherrschen der Zeichnung, scharfe Umrisse und Plastik der Gestalten sind ihre gemeinsamen Merkmale. Die Farbe um ihrer selbst willen zu lieben und aufzutragen, wäre keinem von beiden eingefallen. „Mein Sinn steht nach dem Höchsten: Gewalt der Form und leidenschaftlicher Ausdruck der Seele!" Gewissenhafte Arbeit gibt ihren genialen Einfällen Wert und verheißt ihnen Dauer. Als einmal die Rede mit Georg Henschel auf das künstlerische Schaffen kam, meinte Brahms, es gäbe gar kein solches ohne Arbeit. „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d. h. dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ‚Geschenk' gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem

rechtmäßigen, wohlerworbenen Eigentum machen.[1]) Und das braucht nicht bald zu sein. Mit dem Gedanken ist's wie mit dem Samenkorn: er keimt unbewußt im Innern fort. Wenn ich so den Anfang eines Liedes er- oder gefunden habe, wie zum Beispiel (er sang den ersten Halbvers der ‚Mainacht') ‚Wann der silberne Mond', dann klappe ich meinetwegen das Buch zu, gehe spazieren oder nehme irgend was anderes vor und denke mitunter ein halbes Jahr nicht dran. Es geht aber nichts verloren. Komme ich vielleicht nach langer Zeit wieder darauf, dann hat es unversehens schon Gestalt angenommen, ich kann nun anfangen, daran zu arbeiten. Es gibt aber Leute, die haben das aufgeschlagene Gedicht vor sich liegen und schreiben die Musik dazu von A bis Z herunter, bis das Lied fertig ist, schreiben sich dabei in enormen Enthusiasmus hinein, der sie in jedem Takte, den sie schreiben, etwas ganz Fertiges, Bedeutendes erblicken läßt . . ."[2]) Und weiter, an die Komposition eines Liedes von Henschel an-

---

[1]) Brahms sprach einmal mit seinem Verleger Fritz Simrock über die Eitelkeit der Künstler, die stets das Bedürfnis hätten, sich in einem Kreise von Anbetern zu bewegen und sich bewundern zu lassen. „Bewundern!" rief er geringschätzig aus, „was ist am Künstler zu bewundern? Das Publikum freilich muß immer etwas zu bewundern haben und läuft dem Sensationellen nach. An mir will man auch immer etwas bewundern, z. B. meine Erfindung. Daran ist wenig Bewundernswertes. Die Leute, die ja für alles einen Namen haben müssen, sagen, es sei ‚göttliche Eingebung'. Was geht meine ‚Erfindung' mich an? Das ist wie ein Samenkorn, das in der Erde liegt: entweder geht es auf oder es geht nicht auf, im letzten Falle taugte es nichts. Geht es auf, und fällt mir eine Melodie ein — nun, ich notiere sie mir auch, sehe sie aber nie wieder an, bis sie mir nicht von selbst wieder kommt. Kommt sie nicht, so war sie nichts wert, und ich werfe sie weg." — (Nach einer persönlichen Mitteilung von Frau Klara Simrock.)

[2]) Als abschreckendes Beispiel dieser Art von Komponisten, zugleich aber auch als Beweis für die fabelhafte Leichtigkeit und Gewandtheit einer, an genialen Einfällen reichen Produktion nannte Brahms einmal Rubinstein. Bei einem seiner Badener Besuche habe er (Brahms) bei Rubinstein ein Schreibheft liegen sehen, betitelt „Sechs Lieder usw. op. 72 von Anton Rubinstein" nebst genauer Inhaltsgabe. Als er das erste Blatt umschlug, stand nichts darin. Rubinstein lachte und sagte, er habe sich verpflichtet, sechs Lieder für Senff zu komponieren, und er werde sie, sobald sie ihm einfielen, hineinschreiben, vorläufig habe er nur die Texte. „Es blinkt der Tau" war auch dabei.

knüpfend, die ihm dieser im Manuskript zur Kritik unterbreitete, führte er aus: „Sie beruhigen sich zu schnell bei den Sachen, die Sie schreiben, statt immer daran zu denken, daß man an einem Stück, das man wirklich in sich fertig macht, mehr lernt, als wenn man zehn anfängt oder halbfertig macht. Liegen lassen und immer wieder daran arbeiten, bis es als Kunstwerk vollendet ist! Ob es auch schön ist dann, das ist eine andere Sache; aber es muß vollendet sein, daß man nichts daran aussetzen kann. Sehen Sie, ich bin faul; aber ich werde nie kalt bei einer Sache, bis sie ganz fertig und unantastbar ist.“ Den Komponisten und ehemaligen Schüler Herzogenbergs, Prinzen Heinrich XXIV Reuß, bedeutete Brahms, es dürfe nichts „ungefähr“ sein und klingen, sondern alles müsse positiv da sein. Von Chorstücken im strengen Stil verlangte er, jede Stimme solle so energisch und selbständig erfunden sein, daß man ihren Gang als Naturnotwendigkeit empfinden und etwa dabei sich ergebende unschöne, sogar fehlerhafte Fortschreitungen als unabänderlich in den Kauf nehmen müsse. Seinen Schüler Gustav Jenner warnte er: „Mißtrauen Sie Ihren Einfällen und schreiben Sie nicht gleich darauf los! Man geht spazieren und überlegt sich die Sache. Sie werden dann in der Regel merken, daß Ihr Einfall kaum der Anfang eines solchen war. Erst durch vieles Hin und Her, Prüfen und Erwägen, Verwerfen und Umgestalten gewinnen Sie dann den richtigen Einfall, und das Thema kommt. Bei der Ausarbeitung sind Knappheit und Kürze die Hauptsache. Aus einer Ihrer Sonaten mache ich fünf. Man hat die Feder nicht nur zum Schreiben, sondern auch zum Streichen. Alles muß notwendig sein und an der rechten Stelle stehen, jeder zufällige Effekt sorgfältig vermieden werden. Um zur Erkenntnis dessen zu kommen, was notwendig ist, bedarf es heißen Ringens. Ich habe es mir auch sauer werden lassen. Schreiben Sie niemals ein Stück hin, ehe es Ihnen nicht vom ersten bis zum letzten Takte klar ist. Dann fängt die eigentliche Arbeit erst an.“ Ein schlechter Einfall lasse sich allenfalls entschuldigen, denn niemand könne über sich selbst hinaus, eine schlechte Ausarbeitung aber sei unverzeihlich. Die Form, im engeren Sinne die Sonatenform, galt ihm als höchstes, unverbrüchliches Gesetz. „Zeigen Sie mir irgend ein Werk von

Beethoven, wo die Form nicht aufs strengste beobachtet wird, auch in den letzten Quartetten.“[1])

Wenn man diese und ähnliche Aussprüche vom Musikalischen ins Malerische übersetzt, glaubt man Feuerbach wieder zu hören, oder umgekehrt, worauf schon Heuberger aufmerksam gemacht hat.[2]) Eine Reminiszenz an den Sommer 1865 ist Feuerbachs „Hafis am Brunnen“. Nach Feuerbachs eigener Erzählung gab ihm eine mit wilden Rosen überrankte Mauer auf dem Wege zwischen Baden-Baden und Lichtental die erste Anregung zu dem Bilde. Merkwürdig, daß Allgeyer, der diese Nachricht aufbewahrte, die Ähnlichkeit zwischen dem mit den Wasser holenden Mädchen plaudernden persischen Dichter und dem ausdrucksvollen Charakterkopf seines Freundes Levi übersehen hat! Und noch merkwürdiger, daß Brahms' Hafisische Lieder gleichsam im Schatten desselben Rosenstrauches entstanden sind! Das Quartett Levi-Allgeyer-Feuerbach-Brahms war eine Auslese schöner junger Männer; jeder verriet auch äußerlich das bedeutende Individuum, das ein gewichtiges Wort mitzureden hatte in den höchsten Angelegenheiten der Menschheit, und alle vier harmonierten so vollkommen miteinander wie die Stimmen eines klassischen Streichquartetts.[3])

Nach einem persönlichen Andenken an Brahms sehen wir uns umsonst in den Werken des Malers um. Gelegenheit dazu wäre vorhanden gewesen, wie bei der Gartenszene des lieblichen Frühlingsbildes, in welcher er seine schöne Lichtentaler Nachbarin, die berühmte Sängerin und Gesangsmeisterin Aglaja Orgeni, die damals noch Schülerin der Viardot war, verewigte. Er hätte Brahms gern porträtiert, und wir besäßen, wenn es dazu gekommen wäre, wenigstens ein von Künstlerhand nach dem Leben geschaffenes Bildnis des Tondichters aus der Zeit seines Mannesalters, anstatt auf unzuverlässige Photographien und die gutgemeinten, aber meist herzlich schlechten, noch unzuverlässigeren Versuche von Dilettanten angewiesen zu sein. Aber als

[1]) Nach persönlichen Mitteilungen. Vgl. auch Gustav Jenner: „Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler.“

[2]) Richard Heuberger: „Musikalische Skizzen.“ S. 62.

[3]) Gottfried Keller bekannte in der Erinnerung an Feuerbach, nie wieder einen Jüngling von so idealisch schöner Bildung gesehen zu haben.

Brahms ausnahmsweise einmal bereit gewesen wäre, dem Maler zu sitzen, war dieser von einer wohlgemeinten Äußerung des Freundes verletzt worden und „stellte seine Leinwand einstweilen beiseite“, und als Feuerbach die Leinwand wieder auf die Staffelei nahm, hatte jener die Lust verloren. Brahms hat es später bereut, dem Freunde einen Lieblingswunsch abgeschlagen zu haben, und das wurde zuerst ein ernster Grund für ihn, keinem Maler mehr (auch Lenbach nicht) zu sitzen, dann aber eine bequeme Ausrede Geringeren gegenüber.[1]) Nur eine Karikatur hat Feuerbach von Brahms gezeichnet, auf einem Bogen mit mehreren anderen zusammen, die zu einer bei Gause in Wien während der Siebzigerjahre verkehrenden Stammtischgesellschaft von Gelehrten, Musikern, Dichtern, Schauspielern und Literaten gehörten, und Brahms erhielt das Blatt von ihm zum Geschenk.[2])

Wenn Feuerbach seinen Bildern nachrühmt, sie seien „alle aus irgend einer seelischen Veranlassung entstanden“, so haben wir gesehen, daß es mit den Brahmsschen Werken dieselbe Bewandtnis hat. Eines der beredtesten und zugleich verschwiegensten Beispiele dafür gibt das seelenvolle, mit heiligen Schmerzen getränkte Es-dur-Trio für Klavier, Violine und Waldhorn, das Brahms im Mai 1865 komponierte. Wie hätte er seine stille, über den Wipfeln der friedenatmenden Wälder gelegene Lichtentaler Wohnung würdiger einweihen können als mit dem schwermutvollen Waldliede der Romantik, das in mächtig ergreifenden und doch so gelinden Tönen von den Gefühlen des Sohnes redet,

[1]) Simrock hat 1884 oder 85 eigens einen renommierten Porträtmaler nach Mürzzuschlag entsendet, um, es koste, was es wolle, ein Porträt von Brahms zu erhalten. Vier Wochen lang suchte der Maler seiner Mission gerecht zu werden, aber es gelang ihm durch keine List, seinem Modell beizukommen und eine brauchbare Skizze aus dem Gesicht zu stehlen. — Anfang der Neunzigerjahre suchte Astor Brahms für einen Stich zu gewinnen, und sandte ihm, um ihm Lust zu machen, zwei vorzüglich gelungene Kunstblätter des von ihm engagierten Kupferstechers, Porträts von Liszt und Wagner. Brahms schickte die Bilder zurück mit der kurzen Bemerkung: „Nur keine Bestechungsversuche!“ (Nach einer Mitteilung des Herrn C. Brückwald, Disponenten und langjährigen Mitarbeiters der Firma Rieter-Biedermann.)

[2]) Wohin mag das interessante Blatt geraten sein? Ludwig Speidel lieh es sich einmal von Brahms aus und gab es, trotz mehrfacher Reklamationen nicht wieder zurück.

der um seine Mutter trauert? Die eigentliche Totenklage tönt uns aus dem Adagio entgegen, das besonders mit „mesto" bezeichnet ist. Auf diese einzige Andeutung beschränkt sich, was der Komponist der Welt von seinem Gemütszustande persönlich verraten wollte. Nicht nur in der Tonart (es-moll) berührt sich das Adagio mit der Heldenklage des letzten Intermezzos aus den Klavierstücken op. 118, es sind dieselben schauerlichen, mit dem Geisterreich kommunizierenden Klänge, und die gebrochenen Akkorde des arpeggierenden Klaviers erinnern dabei an die drei Lieder für Frauenchor mit Hörnern und Harfe op. 17, um Ossiansche und Eichendorffsche Stimmungen hervorzuzaubern. Die ungewöhnliche Verbindung der ausführenden Instrumente ist hier nicht etwa aus dem Streben nach dem äußeren Reize einer neuen Klangkombination hervorgegangen, obwohl diese wirklich einzig in ihrer Art ist, sondern wurzelt in der Idee des Werkes und mag obendrein mit persönlichen Erlebnissen zusammenhängen. Das Horn, und zwar das besonders als „Waldhorn" (Corno da caccia), im Gegensatze zu dem neueren Ventilhorn, vorgeschriebene Naturhorn war neben Violoncell und Klavier das Hauptinstrument des Knaben Johannes, und er mag seiner Mutter oft ihre in dem Werke angeschlagenen oder angedeuteten Lieblingsmelodien vorgeblasen haben. Schon im ersten Bande (bei der Besprechung des H-dur-Trios) wurde auf die nahe Verwandtschaft des Finalthemas aus op. 40 mit einem niederrheinischen Volksliede („Dort in den Weiden steht ein Haus") und auf ihre gemeinsame Beziehung zu dem evangelischen Kirchenchoral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" hingewiesen. Brahms lernte die Melodie schon in seiner Jugend kennen, und sie findet sich dreimal in seinen Werken, immer in anderer Fassung, wieder. Vereinfacht man durch Kontraktion das Thema des Finalsatzes und setzt es in den 2/4-Takt, so ergibt sich die Melodie:



Im Adagio erscheint dieselbe Melodie im Pianissimo von Violine und Horn wie ein aus der Ferne der Zeiten heraufwinkende verlorene Erinnerung:



Sie weicht hier wie dort nur wenig von der op. 97 Nr. 4 gegebenen:



ab und berührt sich auch mit der in Moll gesetzten, von Mendelssohn in der Canzonetta seines Es-dur-Quartetts benutzten:



die mit der von Brahms im fünften Hefte seiner einstimmigen Volkslieder gebrauchten:



notengetreu übereinstimmt.[1]) Auch die Hauptthemen des zweiten Satzes, besonders die in wehmütiges Moll getauchte Melodie seines Trios:



(sie stand ursprünglich gewiß in Dur) lassen verborgene Relationen zu volkstümlichen Liedern mehr vermuten als erkennen. Eichendorffs

„Wohin du auch in wilder Lust magst dringen,
Du findest nirgends Ruh',
Erreichen wird dich das geheime Singen!"

wäre eine zutreffende Überschrift für den trüben Humor des dem Adagio vorangestellten Scherzos. In dem motivisch mit ihm verbundenen, kräftigen, teilweise fugierten Finale scheint sich der

---

[1]) Brahms hat dasselbe Lied für vierstimmigen Chor bearbeitet und in dieser Form im Wiener Gesellschaftskonzert vom 23. März 1873 zusammen mit „In stiller Nacht" singen lassen, es aber, wahrscheinlich der Ähnlichkeit mit der Mendelssohnschen Kanzonette wegen, in die Sammlung seiner vierstimmigen „Deutschen Volkslieder" nicht aufgenommen.

Dichter zu neuem Lebensmut aufgerafft zu haben. Es ist das energische Gegenstück zu dem träumerisch hindämmernden, in Weichheit zerfließenden Introitus, der ganz wider das Herkommen das Allegro mit einem Andante vertauscht und an Stelle der gewöhnlichen Sonatenform einen zweiteiligen, durch den regelmäßigen Wechsel des Andantes im Zweiviertel- mit einem Poco più animato im Neunachteltakte gebildeten Satz bringt. Beethoven hat in seiner F-dur-Sonate op. 54 das Vorbild dafür gegeben. Ungewöhnlich wie die Behandlung der Form ist auch die der Harmonie. Die Unentschlossenheit eines immer wieder, nach ohnmächtigen Befreiungsversuchen leidgefesselt in seine Melancholie Zurücksinkenden drückt sich in der den Satz beherrschenden Dominanttonart (B) — hier einer Dominante im eigentlichsten Sinne — aus. Die Tonika (Es) wird während des ganzen, durch Wiederholungen in fünf Abschnitte gegliederten Satzes kaum einmal gestreift, geschweige denn festgelegt und tritt erst am Schlusse pp in ihr so lange vorenthaltenes Recht. Dem Schwanken der Grundtonart entspricht der mit Vorliebe die Thesis vermeidende Rhythmus der Begleitung — es ist, als wäre nirgend ein sicherer Halt zu gewinnen, als sollte alles im Ungewissen, Verschobenen, Dämmerhaften befangen bleiben. Jenes, wie ein im Walde verlaufenes Kind ängstlich hin und her irrende, klagende und rufende Hauptthema des ersten Satzes:



hat Brahms auch im Walde gefunden. Seinem Freunde Dietrich, der ihn in Baden-Baden bald nach der Vollendung des Werkes besuchte, zeigte er die Stelle, wo es ihm zuerst durch den Sinn ging.

Das Horntrio bedarf der biographisch wichtigen und interessanten Begleitumstände wahrlich nicht, um auf jedes für die zarten Regungen einer trauernden Seele empfängliche Gemüt Eindruck zu machen. Gleichgültige, nicht in Mitleidenschaft gezogene

Zuhörer werden schwerer über die vielen Eigentümlichkeiten des esoterischen Werkes hinwegkommen und mit der seltsamen Verbindung seiner Instrumente sich nur allmählich befreunden. Es ist ja wahr, daß das Horn, auch wenn es noch so delikat behandelt wird, auf die schwächere Violine drückt und in einem zweiten Blasinstrumente, einer Oboe oder Klarinette, oder einem Duo von Streichinstrumenten ein mächtigeres Gegengewicht erhielte. Aber gerade die von Brahms getroffene Wahl schafft Klangkombinationen von einer so innerlichen poetischen Wirkung, daß jede andere Bearbeitung des Werkes dessen unbeschreiblichen akustischen Zauber zerstören würde. Wie schwächlich klingen z. B., dem Original gegenüber, schon die Arrangements für Bratsche oder Violoncell, zu denen Brahms sich mit Rücksicht auf die praktische Verwendbarkeit des Trios herbeiließ![1]) Die zum Schluß des Adagios hinüberleitende Ritardando-Kadenz z. B. mit den bis zur tiefsten Tiefe des Basses sich verlierenden Horntönen will man nicht anders hören. Brahms hing mit großer Zärtlichkeit an dem schönen, traurigen Stücke, es war ihm begreiflicherweise innigst ans Herz gewachsen, und die Hornisten, die es auf dem Naturhorn bliesen, erfreuten sich seiner besonderen Gunst. So konnte er gar nicht eindringlich genug dem trefflichen Waldhornisten der Detmolder Hofkapelle Cordes wieder und wieder, wo immer er ihm begegnete, einschärfen, nur ja nicht das Ventilhorn zu nehmen. Cordes hat das Trio vermutlich aus dem Manuskript mit Bargheer und Brahms in Detmold gespielt, und zwar im Dezember 1865, als Brahms eine erste und letzte Rekonnaissance-Visite nach seinen Kreisleriana am Lippeschen Hofe machte. Daraus mag das von dem alten Herrn selbst kolportierte, falsche Gerücht entstanden sein, Brahms habe sein Opus 40 schon in jener früheren Detmolder Zeit komponiert.[2])

[1]) Das Trio erschien in dreifacher Fassung (Horn, Viola oder Violoncell) als op. 40 bei Simrock im Jahre 1868.

[2]) Herr Justizrat Brand in Herford, der die Güte hatte, Herrn Cordes deswegen zu interpellieren, berichtete dem Verfasser am 10. Juni 1904: „Ich traf den achtzigjährigen alten Herrn bei erstaunlicher Geistesfrische und scharfem Gedächtnis. Er hat das Horntrio mit Brahms und Bargheer nach dem Manuskript am Lippeschen Hofe gespielt; das Manuskript hat Brahms wieder an sich genommen. Ob dies im ersten oder letzten der drei Jahre gewesen ist, die in Betracht kommen, weiß Cordes nicht mehr; es müsse etwa 1859

Anders verhält es sich mit der 1866 bei Simrock herausgegebenen ersten Violoncellsonate op. 38, deren Entstehen von Unkundigen leicht ebendahin versetzt werden könnte, und das um so eher, als das Finale wirklich im Juni 1865 komponiert worden ist. Wir müssen weit, bis ins letzte Kapitel unseres ersten Bandes zurückblättern, um das Werk in Gesellschaft des gleichzeitig entworfenen f-moll-Quintetts erwähnt zu finden. An die Gemeinsamkeit ihres Ursprunges erinnert das Seitenthema des ersten Satzes:



ein Zwillingsbruder des Quartenthemas, mit welchem das Quintett beginnt. Die Sonate war anfänglich viersätzig; die drei ersten Sätze: Allegro, Adagio und Scherzo (Allegretto quasi Menuetto) entstanden in Münster am Stein und in Hamburg, das

gewesen sein. In einem der folgenden Jahre habe er Brahms in Köln getroffen beim Musikfest. Brahms dirigierte sein Schicksalslied, Cordes wirkte im Orchester mit. Brahms redete ihn auf das Trio an und band ihm auf die Seele, daß er es nie auf dem Ventilhorn blasen solle, sondern stets auf dem alten Natur-Waldhorn. — Im Sommer 1866 war Cordes beurlaubt und spielte in Interlaken. Von dort reiste er nach Bern, wo der „Paulus" aufgeführt wurde. Brahms, der von Zürich aus hingekommen war, redete ihn sofort wieder auf das Trio an. Ein Irrtum des alten Herrn ist absolut ausgeschlossen, und es darf als feststehend angenommen werden, daß Brahms das Trio während seiner Detmolder Zeit geschrieben hat." Das Gedächtnis des alten Herrn hat, wie man sieht, die Tatsachen behalten, die Zeiten aber, in denen sie sich ereigneten, durcheinander geworfen. Brahms dirigierte sein, 1871 in Baden-Baden beendetes Triumphlied auf dem Musikfest in Köln — 1874, also acht Jahre nach der Berner Paulusaufführung, die bei Cordes vorangeht, und fünfzehn nach seiner letzten Saison in Detmold! Hätte Brahms das Trio in jener Frühzeit geschrieben, so würde dies Bargheer in dem sehr ausführlichen Memoriale über die Detmolder Ereignisse von 1857 bis 60, das er dem Verfasser freundlichst überließ, gewiß erwähnt haben. Überdies hätte Brahms nicht im Sommer 1865 Dietrich die Stelle zeigen können, wo ihm das Thema einfiel, abgesehen davon, daß er in seinem, allerdings nicht immer genauen Kompositionsverzeichnisse den Mai 1865 besonders als Entstehungszeit des Werkes notierte. — Nachträglich teilt uns Herr Oberſthofmarschall Freiherr von Meysenbug in Jena einen Brief Bargheers mit, der unseren Nachweis zwar bestätigt, aber die in der ersten Auflage des

Finale, wie gesagt, erst drei Jahre später in Lichtental. Frau Schumann hat bedauert, daß Brahms, dem die Sonate zu voll mit Musik gestopft schien, das Adagio kassierte. Noch untröstlicher war Gänsbacher, dem Brahms seine grausame Tat mit einer Art von neckischer Schadenfreude bekannte, daß gerade das ihm zugeeignete Werk und mit ihm sein geliebtes Instrument einen so schweren, unersetzlichen Verlust erleiden mußte. Gern hätte er das beiseite gelegte Adagio wenigstens einmal gesehen; aber Brahms ließ sich durch kein Bitten und Beschwören bewegen, es ihm zu zeigen. Für die Bereicherung seines dürftigen Repertoires aber ist jeder Cellist dem Komponisten zum größten Danke verpflichtet. Außer Beethovens A-dur-Sonate und der zweiten Brahmsschen Violoncellsonate op. 99 gibt es kein derartiges Stück, das sich in Form und Inhalt, in eigentümlicher Verwertung und zweckmäßiger Verwendung des Instrumentes mit diesem Meisterwerke messen könnte. Ja, in mancher Hinsicht übertrifft die e-moll-Sonate auch jene beiden Rivalen. Hier wird dem sonoren, äußerst empfindlichen geigenden Tenorbariton nichts zugemutet, was er nicht mit seiner etwas schwerflüssigen Stimme singen könnte. Die Gefahr

Buches als Faktum hingestellte, begründete Vermutung, Brahms habe das Trio im Dezember 1865 bei seinem letzten Detmolder Besuche mit Bargheer und Cordes gespielt, entkräften könnte. Bargheer schreibt: „Das Horntrio ist nicht in Detmold komponiert. Cordes, sowie ich selber haben es kennen gelernt durch Herrn Hans Niemeyer, damals Rechtsanwalt in Warburg. Er besuchte uns in Detmold, um in unserem Abonnement-Konzerte ein Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung zu spielen. Bei dieser Gelegenheit brachte er das soeben erschienene Trio mit und spielte es mit uns im Theater einem Zuhörerkreise vor, welcher etwas enttäuscht darüber war, daß Brahms so wenig ‚dankbar' für Horn komponiert habe. Das Horn ihres Cordes' konnte sie doch sonst immer in das größte Entzücken versetzen, namentlich wenn es ihnen ‚Das Bild der Rose' oder ‚Le Congé' von Lübeck spendete." — Da das Trio erst 1868 erschien, würde Brahms es seinem Freunde Bargheer drei Jahre lang vorenthalten und die verlockende Gelegenheit es mit ihm und Cordes zu spielen, außer Acht gelassen haben. Das ist um so unwahrscheinlicher, als er es einen Monat früher (November 1865) bereits in Karlsruhe öffentlich vorgetragen und das Manuskript nach Detmold mitgenommen hatte. Blieb er doch die ganze Weihnachtswoche über in Detmold und verkehrte täglich mit Bargheer! Der Brief Bargheers an Meysenbug frischt am 30. November 1901 Erinnerungen auf, die um ein Menschenalter zurückgehen. Wie Cordes kann auch Bargheer von seinem Gedächtnis in Stich gelassen worden sein.

der Monotonie, der gerade ein ebenso prononcierter wie beschränkter Klangcharakter am ehesten ausgesetzt ist, scheint nicht mehr vorhanden, ohne daß das Violoncell, künstlich in die höchsten Lagen hinaufgetrieben, sich auf einen unfruchtbaren Wettkampf mit der ihm überlegenen Violine einzulassen brauchte. Sowohl im Pathos des ersten Satzes wie in der tändelnden Grazie des zweiten und in dem freudigen, kunstvoll geordneten Tumult des Finales behält das Instrument seine vornehme Würde, den leuchtenden Glanz seiner männlichen Stimme, und befindet sich dem Klavier gegenüber in bevorzugter Stellung, aus der ihn kein von der Hauptsache ablenkendes Passagenwerk verdrängt. Alle Melodien des Werkes, sogar die drei zu einer Tripelfuge kontrapunktisch geführten Themen des letzten Satzes, haben ihre individuelle Physiognomie. Der aus der Tiefe des Basses wie der geharnischte Geist eines alten Helden heraufsteigende Hauptgedanke des Allegros:



ist ein Porträt, das man malen könnte, wenn die sich aufhellenden finsteren Züge des reisigen Streiters, und was er sagt, auf die Leinwand zu bannen wären. Sein Lächeln — in der Wendung nach der Durdominante H — versöhnt uns mit dem gebieterischen Trotz der gewaltigen Oktaven- und Nonenschritte am Ausgange der Melodie:

„Mein halbes Leben stürmt' ich fort,
Verdehnt' die Hälft' in Ruh',
Und du, du Menschenschifflein dort,
Fahr immer, immer zu!" (Goethe.)

Aus dem anmutigen Thema des Scherzos lächelt uns Schubert zu:



(Vgl. das Menuett des Schubertschen a-moll-Quartetts op. 29.)

als freue er sich, daß das Manuskript des „Wanderer“ glücklich in die Hände seines berufenen Nachfolgers und treuesten Verehrers gelangte. Die Dedikation der Sonate an Gänsbacher sollte dem Freunde zugleich den Dank für ehrliche Maklerdienste abstatten. Gänsbacher hatte das kostbare Manuskript des weltberühmten Liedes — um 33 fl.! — für Brahms eingehandelt und diesem nach Lichtental geschickt.

Geschenke von Brahms hatten immer ihre sinnige Nebenbedeutung, die dem Empfänger oft verborgen blieb. Worauf es mit der Widmung seines op. 39 abgesehen war, der „Walzer für das Pianoforte zu vier Händen“, die er Eduard Hanslick zueignete, konnte dem Adressaten unmöglich entgehen. Hanslick war ein passionierter à quatre mains-Spieler, und das Walzerspielen seine ganz besondere Force. „Soeben den Titel zu vierhändigen Walzern schreibend, die nächstens erscheinen sollen,“ heißt es in einem an Hanslick aus Karlsruhe gerichteten Briefe vom April 1866, „kam mir ganz wie von selbst Dein Name mit hinein. Ich weiß nicht, ich dachte an Wien, an die schönen Mädchen, mit denen Du vierhändig spielst, an Dich selbst, den Liebhaber von derlei, den guten Freund und was nicht. Kurz, ich fühlte die Notwendigkeit, Dir es zuzuschreiben. Ist es Dir recht, daß es dabei bleibe, so danke ich gehorsamst; wünschest Du jedoch aus irgend einem Grunde die Sache nicht, so wende ein Wort daran, und der Stecher kriegt Gegenordre. — Es sind zwei Hefte[1]) kleiner unschuldiger Walzer in Schubertscher Form — willst Du sie nicht und lieber Deinen Namen auf einem gehörigen, viersätzigen Stück, ‚befiehl, ich folge‘.“

Hanslick hat sich für die Widmung mit einer Anzeige des Werkes bedankt, die eine seiner liebenswürdigsten und feinsinnigsten Kritiken ist:[2]) „Der ernste, schweigsame Brahms, der echte Jünger Schumanns, norddeutsch, protestantisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer? Ein Wort löst uns das Rätsel, es heißt: Wien. Die Kaiserstadt hat Beethoven zwar nicht zum Tanzen, aber doch zum Tänzeschreiben gebracht, Schumann zu einem ‚Faschingsschwank‘ verleitet, sie hätte vielleicht Bach selber in eine länd-

[1]) Bei der Herausgabe kam Brahms von der Zweiteilung des Werkes ab.

[2]) „Waffenruhe am Klavier, Wien im August 1866.“ A. a. O.

lerische Todsünde verstrickt. Auch die Walzer von Brahms sind eine Frucht seines Wiener Aufenthalts, und wahrlich von süßester Art. Nicht umsonst hat dieser feine Organismus sich Jahr und Tag der leichten, wohligen Luft Österreichs ausgesetzt — seine ‚Walzer‘ wissen nachträglich davon zu erzählen. Fern von Wien müssen ihm doch die Straußschen Walzer und Schuberts Ländler, unsere Gstanzel und Jodler, selbst Farkas' Zigeunermusik nachgeklungen haben, dazu die hübschen Mädchen, der feurige Wein, die waldgrünen Höhen und was sonst noch. Wer Anteil nimmt an der Entwicklung dieses echten und tiefen, bisher vielleicht einseitigen Talentes, der wird die ‚Walzer‘ als glückliches Zeichen einer verjüngten und erfrischten Empfänglichkeit begrüßen, als eine Art Bekehrung zu dem poetischen Hafisglauben Haydns, Mozarts und Schuberts. Welch reizende, liebenswürdige Klänge! Wirkliche Tanzmusik wird natürlich niemand erwarten: Walzer-Melodie und Rhythmus sind in künstlerisch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichsam nobilisiert. Trotzdem stört darin keinerlei künstelnde Affektion, kein raffiniertes, den Totaleindruck überqualmendes Detail — überall herrscht eine schlichte Unbefangenheit, wie wir sie in diesem Grade kaum selbst erwartet hätten. Die Walzer, sechzehn an der Zahl, wollen in keiner Weise großtun, sie sind durchwegs kurz und haben weder Einleitung noch Finale. Der Charakter der einzelnen Tänze nähert sich bald dem schwunghaften Wiener Walzer, häufiger dem behäbig wiegenden Ländler, mitunter tönt aus der Ferne ein Anklang an Schubert oder Schumann. Gegen Ende des Heftes klingt es wie Sporengeklirr, erst leise und wie probierend, dann immer entschiedener und feuriger — wir sind, ohne Frage, auf ungarischem Boden. Im vorletzten Walzer[1]) tritt dies magyarische Temperament mit brausender Energie auf; der Dreivierteltakt erscheint fast als eine Skurzza(?) des raschen Allabreveschrittes im Csardas, als Begleitung erdröhnt nicht der ruhig stolze Grundbaß des Straußschen Orchesters, sondern das leidenschaftliche Geflatter des Cymbals. Ohne Zweifel hätte dies Stück den effektvollsten Abschluß

[1]) Ein Versehen Hanslicks. Der verkappte Csardas ist Nr. 14, dann folgt der vielgespielte liebliche A-dur-Walzer, und der Walzer im Ländlertone mit dem doppelten Kontrapunkt bildet den Schluß.

gebildet, allein es liegt ganz in dem Wesen Brahms', den feineren und tieferen Eindruck dem rauschenden vorzuziehen. Er schließt, zum österreichischen Ländlertone zurückkehrend, mit einem kurzen Stücke von bezauberndem Liebreiz: ein anmutig wiegender Gesang über einer ausdrucksvollen Mittelstimme, welche im zweiten Teile unverändert als Oberstimme erscheint, während dazu die frühere Hauptmelodie nun die Mittelstimme bildet. Das Ganze in seiner durchsichtigen Klarheit zählt zu jenen echten Kunststücken, die keinem auffallen und jedermann entzücken. Das Brahmssche Heft erläßt dem Spieler jedwede Bravour oder Anstrengung, appelliert aber an ein feines musikalisches Gefühl. Die einzelnen Walzer sind sehr verschiedenen Temperaments, der Spieler errät dasselbe mehr aus ihrem musikalischen Inhalte als aus den sparsamen Tempo- und Vortragsbezeichnungen."

Soweit Hanslick. Zu bemerken wäre dabei, daß die „Walzer" nicht, wie der Kritiker meint, in der Form als Wiener Reminiszenzen emporschwebten, sondern Wiener Boden unter den kreisenden Füßen haben. Mittelbar von den Schubertschen Manuskripten und unmittelbar vom Wiener Fasching beeinflußt, wurden sie schon im Januar 1865, kurz vor dem Tode der Mutter komponiert. Gerade an deren Sterbetage bittet Elise Schumann Levi, er möge die „beiliegenden vierhändigen Walzer" für die Prinzessin von Hessen in zwei Stimmen ausschreiben lassen. „Die Walzer werden Ihnen gewiß Freude machen, einige sind so ganz Brahms." Der Komponist hatte sie also gleich, nachdem sie entstanden waren, an Elise Schumann geschickt, um ihr und der Prinzessin gefällig zu sein. — Außerdem ist, was die „Walzer" betrifft, noch zweierlei zu beachten. Anfang und Ende stehen einander gegenüber wie Introduktion und Finale. Der erste Walzer, der Schumanns „Papillons" sein Kompliment macht, bereitet darauf vor, daß wir es mit idealen Tänzern à la Florestan und Eusebius zu tun bekommen, und der kunstvolle Schluß drückt das Siegel unter die Schrift: der Meister wünscht nicht mit einem Heurigenschenken-Musikanten verwechselt zu werden. Sein Monogramm aber befindet sich in Nr. 5: die Mittelstimme des Walzers ist identisch mit der Melodie seines Gesangsquartetts „Es glänzt der Mond nieder" (op. 31 Nr. 3). — Speidel nennt in seinem Referat über

die Schwestern Vrabély, welche die Walzer in Wien am 17. März 1867 öffentlich spielten, diese „eine etwas metaphysische Tanzmusik, die man etwa zur immanenten Selbstbewegung der Hegelschen Begriffe aufspielen müßte“. (?)

Brahms hatte sich umsonst auf Hanslick gefreut, den er in Karlsruhe erwartete. Auch Gänsbacher konnte, trotz dringendem Zureden, sich nicht entschließen, nach Baden-Baden zu kommen. Sie wußten schwerlich, wie notwendig sie dem Freunde gewesen wären, der am liebsten alles um sich versammelt gesehen hätte, was ihm teuer war. Einer seiner edelsten Charakterzüge ist der, daß er immer seine Freunde teilnehmen lassen wollte an dem, was ihn in Freud' und Leid bewegte. Nur klar heraus sagen konnte und mochte er es ihnen nicht; sie sollten, ebenso feinfühlig wie er, ihn erraten und verstehen. In verführerischen Farben malt er Gänsbacher sein Lichtentaler Idyll und das bunte Leben des Kurortes aus: „Laß Dich nicht abhalten, zu kommen, außer den schönsten Bäumen und Bergen wachsen hier auch die schönsten Menschen, die Gott sich ausgedacht hat.“ (Anspielung auf Feuerbach und Genossen.) Gänsbacher, der die Spielbank fürchtete, wird darüber beruhigt: „Der Böse residiert hier gar nicht. Und wenn Du hier bei uns in Lichtental wohnst, mußt Du erst weit laufen bis Baden, wo er allerdings einige Kanzleien hat.“ ... „Frau Schumann ist jetzt hier, und bald sind auch alle Kinder beisammen in dem kleinen Haus; ich sagte ihr von Deinem Kommen, und sie trug mir die besten Grüße auf.“ Dazwischen werden halb ironische, halb ernsthaft gemeinte Seufzer an Nelly Lumpe, Gänsbachers schöne Schülerin, laut: „Auch kann ich den Rostopschin[1]) nicht entbehren. O Unvergeßliche, Deine Hände haben ihn berührt, Deine Lippen vielleicht berühren das Siegel. O wären meine Lippen das glühende Wachs, auf das sie im Kuß ihr Siegel drückte! O! O!“ ... „Grüße bei L.'s, eigentlich ärgert's mich

[1]) Die Mutter des Schwesternpaares L. („Wir Schwestern zwei, wir schönen“) hatte Brahms unbekannterweise ein Frühstückservice verehrt, dabei eine Flasche Rostopschin, den er sich nachschicken lassen wollte. Das Geschenk vermittelte die Bekanntschaft. Brahms verkehrte später viel im Hause und zeichnete eines der beiden anmutigen Mädchen durch seine besondere Verehrung aus.

doch, daß ich vielleicht durch meine Faulheit um einen allerliebsten Briefwechsel gekommen bin. Ich würde mir gern durch die zierliche Handschrift die schöne Gestalt noch näher vor die Sinne führen lassen, als sie mir so schon öfter Gesellschaft leistet." ... „Grüße unsre Freunde von mir, und das schönste Paar Hände küsse! Nun glaubst Du aber am Ende noch die Auswahl zu haben?!" ... „Für die schönsten Hände kann ich schwer schreiben, eben weil ich immer schwer schreibe und nicht weiß, wie hurtig sie sich bewegen, weil sie auch zu schön und klein sind, um meine Verrenkungen nachmachen zu können. Aber auf die goldne Pracht des schönen Hauptes kann man Lieder singen, und davon schicke ich ehestens denn wieder was." ...

Aus den Briefen an Gänsbacher erfahren wir u. a., daß Brahms mit dem österreichischen Dichter Karl Beck bekannt war — er wünscht das ihm geliehene „Italienische Liederbuch" von Geibel und Heyse wieder zu haben — Brahms hat daraus das Lied „Am Sonntag morgen zierlich angetan" op. 29 Nr. 1 komponiert. Von Julius Grosser, einem feingebildeten jungen Wiener Buchhändler (späteren Leiter der „Agence de Constantinople"), der Brahms das Korrekturexemplar der Hohen Messe von Beethoven verehrte, erbittet er sich durch Gänsbacher den ersten Band Hölderlin zurück. Sollte er schon damals Absichten auf das „Schicksalslied" gehabt haben? „Hyperion" ist im ersten Bande der Hölderlinschen Schriften enthalten. Weiter hören wir, daß Brahms den Klavierauszug der bei Rieter verlegten Schubertschen Es-dur-Messe selber gemacht hat, weil der von Dr. Schneider besorgte nicht zu gebrauchen war: „Indem ich nun mit viel Liebe den Klavierauszug revidierte, habe ich jeden Tag und allmählich immer mehr besser machen zu können geglaubt, so daß es schließlich nötig war, einen ganz neuen Auszug zu schreiben, in dem kein Takt vom früheren geblieben ist. Nun scheint mir doch die Hauptsache, daß das Werk möglichst künstlerisch und anständig, wie sich's bei dem Mann und unserer Liebe für ihn schickt, in die Welt gesandt wird." Er hätte nichts dagegen, wenn Schneider für den Autor gälte, aber ob dieser seinen Namen auf der fremden Arbeit leiden werde, sei fraglich: „Mir ist es in allem Ernst und einfach einerlei!" Nur, wenn er's durchaus nicht dulden wollte, setzte er (Brahms)

vielleicht seinen Namen davor, doch nur, weil der Verleger gern einen Namen für die Sache hätte, und er (Brahms) gern zeige, daß er Schubert „gedient" habe. „Es ist (zum Überfluß bemerkt) auch sonst durchaus keine Geschäftssache bei mir gewesen." . . .

Für die Abwesenheit Gänsbachers und Hanslicks wurde Brahms von Albert Dietrich und Joachims entschädigt, die einander in Besuchen ablösten. Mit Joachim probierte er die neuen Kammermusikwerke,[1]) und wohnte einer Aufführung von Glucks „Alceste" in Karlsruhe bei, mit Dietrich verabredete er für den Winter ein Konzert in Oldenburg. Brahms mußte daran denken, viel Geld zu verdienen. Für seinen eigenen, äußerst anspruchslosen Unterhalt hätten die Honorare, die er von den Verlegern seiner Kompositionen erhielt, gerade hingereicht; da er aber seine Familie unterstützen mußte, und dies sehr reichlich tat, hieß es nun, den Komponisten, soweit dieser sich nicht mit dem Klaviervirtuosen und Dirigenten vereinigen ließ, einstweilen beiseite zu stellen. So wandte er sich denn zunächst an Freunde und gute Bekannte, von denen er wußte, daß sie seinen Absichten gern entgegenkommen würden, und schloß mit Levi in Karlsruhe, Lachner in Mannheim, Ferdinand Hiller in Köln, Dietrich in Oldenburg und Bargheer in Detmold Engagements ab. Auch in die Schweiz streckte er einen Fühler aus, wo Theodor Kirchner seit Jahren Propaganda für ihn gemacht hatte, und ihm überdies in Rieter ein eifriger Gönner lebte. Schon in seiner Eigenschaft als Verleger der Brahmsschen Werke war es Rieter darum zu tun, daß sein hervorragendster Autor sich eine Popularität erwarb, nach der Brahms bisher wenig gefragt hatte. Am liebsten wäre Brahms nach Wien zurückgekehrt, wohin es ihn mächtig zog, aber die schwierigen Verhältnisse erlaubten es nicht. Schlesinger, der Impresario Ferdinand Laubs, hätte gern für die Wiener Soireen des Laubschen Quartetts eine Novität von Brahms gehabt. Das war, Hellmesbergers wegen, eine kitzliche Sache. Schon 1864 „katzbalgten sich", wie Brahms an Joachim schreibt, Laub und Hellmesberger, der das Quartettspiel in Wien als sein durch das Gewohnheitsrecht erworbenes Monopol betrachtete. An Gänsbacher, der auch hier den diplomatischen Vermittler machen sollte,

[1]) Auch in Mannheim probierte er dieselben Werke.

appelliert Brahms mit den Worten: „Wenn Du nun ohne Mühe, und wenn dir's gefällt, die Betreffenden sprechen kannst, so möchte ich diesen wohl zu wissen tun, daß ihr Wille geschehen kann. Aber Du weißt, man kann nicht Laub in den Finger beißen, ohne daß es Hellmesberger weh tut. Also, im Fall Hellmesberger auch eine Novität wünschen sollte, so tue ihm doch kund, daß ein neues (auch freundliches dur-iges) Sextett erscheint; wollte er das aufführen, so stände Laub z. B. ein neues Trio für Pianoforte, Horn und Violine zu Diensten oder sonst was. Umgekehrt wird ein Schuh daraus, und der ist mir so recht wie der Stiefel. Nur bäte ich, daß besagte Sachen erst für den Februar, lieber noch März, angesetzt würden, da ich nicht weiß, wann ich eher nach Wien komme. Auch können sie meinetwegen einstweilen nichts ansetzen. In die Schweiz gehe ich auch mit Nächstem. Warum bin ich ein Esel und spiele hier und da herum und nicht in Wien! Aber ich will denken, nur meine Finger einzuschmieren und dann mich am Wiener Publikum zu freuen. — Mein Pianoforte-Quintett (f-moll) kommt grade zur Korrektur an. Auch dieses steht Hellmesberger oder Laub zu Diensten, und halte ich besonders darauf. (Violoncell-Sonate außerdem . . .) Nach etwa vierzehn Tagen adressiere doch: Karlsruhe, Kapellmeister Levi."

Ehe er seine Konzertreise begann, traf bei Brahms zu seiner nicht angenehmen Überraschung ein langer Brief von seinem Vater ein, der ihm den Entschluß mitteilte, sich wieder zu verheiraten. Johannes antwortete sofort, am 21. Oktober 1865, von Lichtental, wie folgt:[1])

„Geliebter Vater!

Als ich Deinen Brief öffnete und drei Seiten beschrieben fand, habe ich doch mit einigem Herzklopfen die Nachrichten erwartet, die Dich soviel schreiben ließen. Da war ich denn nun auch überrascht, aber doch vor allem überrascht, daß ich es nicht schon erwartet hatte!

Liebster Vater, tausend Segen und so heiße Wünsche für Dein Wohl, wie ich sie immer für Dich hege, begleiten Dich

[1]) Die Mitteilung dieses herrlichen Briefes ist der Güte des Herrn Fritz Schnack in Pinneberg zu verdanken.

auch hier. Wie gern säße ich jetzt bei Dir, drückte Dir die Hand und wünschte Dir so viel Glück, wie Du es verdienst — das wäre mehr, als für ein Erdenleben nötig ist.

Auch dieser Schritt ist ja nur ein schönes Zeugnis für Dich und sagt, wie Du das glücklichste Familienleben verdient hast.

So kann ich denn auch einen betrübenden Gedanken nicht los werden. Wäre es, wie es sein sollte, und wie Du es um uns verdient hast, so wohnten wir glücklich beisammen, und Du hättest nie erfahren dürfen, wie das Leben öde und leer sein kann. Du weißt, weshalb ich nicht wohl in Hamburg bleiben konnte, doch hättest Du mir statt der Sache nur eine Absicht mitgeteilt, ich müßte meinem Herzen folgen und würde Dir vergelten und ersetzen, was Du entbehrst.

Doch ist es nun beschlossen, so gebe Gott seinen reichsten Segen dazu. Empfiehl mich der künftigen Mutter und sage ihr, sie könnte keinen dankbarern Sohn als mich haben, wenn sie meinen Vater glücklich macht. Ich werde sie wohl nicht kennen, denn Du schreibst ihren Namen nicht. Sie ist kinderlos?

Ich denke, und jetzt natürlich viel ernstlicher, im Dezember zu Dir zu kommen. Doch fürs erste schreibst Du noch und noch ausführlicher. Du kannst doch denken, wie mich jedes Wort interessiert, und nach wie vielem ich fragen möchte. Ob sie etwa eine Landsmännin, ob sie Kinder hat, wo sie wohnt, wie lange Du sie schon kennst usw.

Übereilen wirst Du Dich nicht — aber wie kann ich mich unterfangen, und wie kann man überhaupt einem Manne raten wollen! Du weißt ja, wie wichtig, wie schwierig der Weg ist! Und doch kann ich Dir nicht sagen, wie gern ich dort wäre und hätte sie zuerst sehen können und kennen lernen und mich der Wahl freuen. Jetzt kann ich nur Deinen Entschluß natürlich und recht finden, mich sehr bekümmern, daß wir Kinder ihn entstehen lassen konnten, und dann doch, wie natürlich, recht unruhig die Erwählte mir vorstellen.

Ich bleibe nur noch acht Tage hier, später adressiere nach Karlsruhe, beim Herrn Kapellmeister H. Levi. Aber frankiere.

Ich gehe jetzt bald in die Schweiz, wo ich in Zürich und Basel Konzert habe, dann in Karlsruhe, am 12. Dezember in

Köln. Alsdann komm ich, und wohl mit Herzklopfen, nach Hamburg. Schreibe also vielleicht noch hierher. Soviel Zeit wie möglich wirst Du doch wohl warten? Das soll freilich nicht viel sein.

Sei also vielmal gegrüßt.

In herzlicher Liebe

Dein Sohn Johannes.

Was Du für mich ausgelegt (Bach), lasse Dir doch durch Fritz von Elise geben, ich bitte."

Aus diesem Briefe, der das ganze liebevolle, zärtlich besorgte Herz des treuen Sohnes enthüllt, sprechen deutlich genug die Zweifel und Bedenken, von welchen sich die bekümmerte Seele des erfahrenen Mannes nicht befreien konnte. Aber sich selbst und den unseligen Verhältnissen mißt er die Schuld bei, daß sein armer, liebe- und pflegebedürftiger Vater einen Schritt tat, der ihm als ein übereilter vorkam, ja, er wäre sogar, wenn es der Vater ihm nahe gelegt hätte, bereit gewesen, seine Zukunft in die Schanze zu schlagen und in das ihm gründlich verleidete Hamburg zurückzukehren! Von seiner Mutter, die kaum vor dreiviertel Jahren die Augen geschlossen hatte, erwähnt er mit dem feinen Takt, der ihm eigen war, nichts; nur zwischen den Zeilen („Du weißt ja, wie wichtig, wie schwierig der Weg ist!") taucht einmal ihr vergrämtes, stilles Antlitz auf. Vater Brahms hatte die Sechzig bereits überschritten, als er sich mit der Witwe Frau Karoline Schnack geborenen Paasch (geb. 25. Oktober 1824 zu Neustadt in Holstein) verlobte, und wenn er auch noch in den Philharmonischen Konzerten rüstig seine Baßgeige strich — den Posten im Orchester des Stadttheaters hatte er bereits aufgegeben — so schien doch die Wiederverehelichung mit einer um achtzehn Jahre jüngeren Frau, die ihm einen erwachsenen Sohn in die Ehe mitbrachte, ein nicht weniger abenteuerliches Unternehmen zu sein, als der Jugendstreich, dem Johannes das Leben verdankte, eines gewesen war. Aber die gerechten Besorgnisse des treuen Johannes sollten sich zerstreuen, als er die Neuerwählte seines Vaters erst flüchtig kennen lernte, und in eitel Wohlgefallen auflösen, als er zwei Jahre später, nach den Bremer Aufführungen des Requiems, für längere Zeit die Beine behaglich unter den

frischgedeckten väterlichen Tisch streckte. Die bescheidene Frau, der die Herzensgüte aus den dunkeln Augen sah, gefiel ihm auf den ersten Blick, dann um so besser, da sie reichlich Gelegenheit fand, sich dem respektvoll behandelten Gast von ihrer starken Seite: als Wirtin zu zeigen. Johann Jakob war froh gewesen, sein unfreiwilliges Junggesellenheim, in das er nach der Trennung von Christiane aus seiner langjährigen Wohnung in der Fuhlentwiete hatte flüchten müssen, mit einem stattlichen Quartier auf dem Valentinskamp zu vertauschen. Die „jungen" Eheleute, die am 22. März 1866 Hochzeit machten, wobei sich Johannes mit einem ansehnlichen Geldgeschenk einstellte, wohnten dort am Anscharplatz, einem stillen Winkel der großen Stadt, und vermieteten ihre in der vierten Etage der Nr. 5 gelegenen Zimmer an einzelne Herren. Die „gute Stube" blieb für Johannes immer in Bereitschaft. Da saß der Meister bei seinem guten Alten und freute sich, zu sehen, wie wohl es dem geliebten Vater erging. Frau Karoline tischte ihnen allen ihre Leibgerichte auf, und Vater und Sohn ließen sich das Hamburger Rauchfleisch mit Bohnen, die Aalsuppe und rote Grütze herrlich schmecken. Nicht umsonst war Frau Karoline eine gelernte Köchin. Hatte sie doch die Bekanntschaft mit ihrem neuen Ehegatten ihrer schmackhaften Kunst zu verdanken gehabt! Denn vor ihrer (dritten) Heirat hielt sie im Gängeviertel einen offenen „bürgerlichen Mittagstisch", der bei ledigen Leuten und besonders bei den Orchestermitgliedern des Stadttheaters in wohlverdientem Rufe stand. Vater Brahms war seit der Auflösung seiner ersten Ehe Stammgast, und er betrachtete die stattliche Witwe, die ihm an körperlicher Länge und Kraft wenig nachgab, bald mit den Augen der Liebe. Sie hatte den Weg zum Herzen des wackeren Mannes durch den Magen gefunden, und da ihm ihr gesunder Sinn und gerader Verstand nicht weniger imponierten als ihr resolutes Wesen und ihre Rechtschaffenheit, so besaß sie das unbeschränkte Vertrauen ihres Tischherrn. Mit einer Erklärung traute er sich lange nicht heraus. Da er aber ein humoristischer Schalk war, ganz wie sein Sohn, und es faustdick hinter den Ohren hatte, so verfiel er auf ein ebenso seltsames wie sinnreiches Mittel, um der verehrten Wirtin seine Gefühle zu erkennen zu geben. Nach eingenommener Mahl-

zeit zog er eines Tages, während er gemütlich mit Frau Karoline plauderte, einen Zettel hervor, auf dem mehrere Damen seiner Bekanntschaft verzeichnet standen, Frau Schnack darunter, und sprach: „Sie sind ja woll 'ne verständige Frau, Madame Schnack, die 'nem ollen Döskopp 'nen guten Rat geben kann. Ick will doch nu wedder heiraten. Nu seggen Sie mich bloß, wen. Söken Sie mich gefälligst eene aus!“ Johannes gewann seine Stiefmutter und seinen Stiefbruder Fritz Schnack von Herzen lieb und überhäufte sie beide nach dem Tode des Vaters bis an sein eigenes Ende mit Aufmerksamkeiten, Auszeichnungen und Wohltaten.

Am 3. November 1865 spielte Brahms im Karlsruher „Großen Museumssaale“ unter der Direktion seines Freundes Levi sein d-moll-Konzert und mehrere Solostücke Schumannscher Komposition. Dazu wurden die Vokalquartette „Wechsellied zum Tanze“ und „Neckereien“ aufgeführt. Klara Schumann und Joachim, die drei Tage darauf ebendort ein eigenes Konzert gaben, hörten zu. Nach seiner Rückkehr aus der Schweiz führte er am 7. Dezember im ersten „Foyer-Konzert“ — so hießen die mit den Abonnements-Symphoniekonzerten zusammenhängenden, von Mitgliedern der großherzoglichen Hofkapelle veranstalteten Kammermusikabende — mit den Herren Straus und Segisser das Horntrio auf, das also in Karlsruhe zuerst öffentlich gespielt worden ist, und trug noch „Präludium und Fuge von Bach“ vor. Über seine Erfolge äußerte er sich sehr befriedigt gegen Dietrich, dem er von Basel aus, wo er bei Riggenbach, einem Freunde Kirchners, logierte, sein Kommen zu Weihnachten oder Neujahr neuerlich in Aussicht stellte: „In Karlsruhe hat es (das d-moll-Konzert) doch einigen Spaß gemacht und dem Publikum, wie's schien, gar keinen Verdruß.“ Dietrichs Hornist soll einige Wochen das Waldhorn exerzieren, weil Brahms sein Horntrio „mit gutem Gewissen“ für einen Quartettabend empfehlen könne. Neue Magelonen- und andere neue Lieder bringe er auch mit. — Sein erstes eigenes Konzert gab Brahms am 19. Novbr. zu Basel im oberen Saale des Stadtkasinos, der gesteckt voll war, da die Billetts nur drei Franken kosteten. Ein ausgiebigeres Programm ist selten dagewesen. Der Konzertgeber spielte außer dem Klavierpart seines A-dur-Quartetts (mit Abel, Fischer und Kahnt) die 32 Variationen

von Beethoven, Schumanns C-dur-Phantasie, die Chromatische Phantasie von Bach, zwei Impromptus, den „vierhändigen“ Marsch von Schubert und dirigierte dann noch die von Mitgliedern des Basler Gesangvereins ausgeführten Gesänge für Frauenchor op. 17 (Harfenbegleitung: Frau Musikdirektor Reiter) sowie drei seiner vierstimmigen Volkslieder. In Zürich wirkte er als Gast der Allgemeinen Musikgesellschaft in deren erstem Abonnementskonzerte mit, spielte das Schumannsche Konzert und die Chromatische Phantasie und dirigierte seine bereits beliebt gewordene D-dur-Serenade (sie wurde dort schon am 10. Novbr. 1863 von Fichtelberger aufgeführt). A. Suttner spricht in einer damaligen Pariser Korrespondenz der „Signale“ von der „musikalisch erst halb erwachten Schweiz“. Brahms hat die Republik gänzlich vom Schlummer erweckt, und seine Freunde Theodor Kirchner und Friedrich Hegar haben das ihrige dazu beigetragen, sie nicht wieder einschlafen zu lassen. Die dankbaren Schweizer vergaßen denn auch ihrem Erwecker die ihnen erwiesene Wohltat nicht; vom Herbst 1863 an konnte Brahms die Helvetia als besondere Schutzgöttin seiner Musik betrachten, sie deckte ihn mit ihrem Schilde und verteidigte ihn mit ihrer Lanze, wenn irgend ein tückischer Neiding ihm in den Rücken fiel.

Hier lernte er auch einen seiner schneidigsten, sattelfestesten und begeistertsten Vorkämpfer kennen, den schon oft in diesen Blättern erwähnten Dichter Josef Viktor Widmann, der von seiner hohen Warte als Redakteur des „Berner Bund“ nicht nur Kanton und Land scharf bewachte, sondern auch weit über die Alpen hinüberschaute, da kein Gebirge den freien Horizont seines Weltblickes jemals begrenzen konnte. Widmann sah Brahms zum ersten Male, als dieser in Gesellschaft von Hegar und Kirchner zum Besuche seines Verlegers von Zürich nach Winterthur hinüberfuhr und dort eine Kammermusiksoiree für wohltätige Zwecke improvisierte. „Er machte mir,“ schreibt Widmann, „nicht allein durch sein gewaltiges Klavierspiel, mit dem sich noch so brillante bloße Virtuosenkunst nicht vergleichen läßt, sondern auch durch seine persönliche Erscheinung sofort den Eindruck einer machtvollen Individualität. Zwar die kurze, gedrungene Figur, die fast semmelblonden Haare, die vorgeschobene Unterlippe, die dem bartlosen

Jünglingsgesicht einen etwas spöttischen Ausdruck gab, waren in die Augen fallende Eigentümlichkeiten, die eher mißfallen konnten; aber die ganze Erscheinung war gleichsam in Kraft getaucht. Die löwenhaft breite Brust, die herkulischen Schultern, das mächtige Haupt, das der Spielende manchmal mit energischem Ruck zurückwarf, die gedankenvolle, schöne, wie von innerer Erleuchtung glänzende Stirn und die zwischen den blonden Wimpern in wunderbarem Feuer vorsprühenden germanischen Augen verrieten eine künstlerische Persönlichkeit, die bis in die Fingerspitzen hinein mit genialem Fluidum geladen zu sein schien. Auch lag etwas zuversichtlich Sieghaftes in diesem Antlitz, die strahlende Heiterkeit eines in seiner Kunstausübung glücklichen Geistes, so daß mir, während ich kein Auge von dem so mächtig in die Klaviatur greifenden jungen Meister verwandte, die Worte Iphigeniens von den Olympischen durch den Sinn gingen:

‚Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.
Sie schreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber . . .‘“

Brahms war bei seinem Verleger abgestiegen, einer Einladung folgend, welche Rieter, der Brahms im November 1864 in Wien aufsuchte, schon damals hatte an ihn ergehen lassen. Wie schnell beide Männer einander nähergetreten waren, beweist die briefliche Äußerung von Brahms, der niemand, am wenigsten einem Verleger gegenüber, Redensarten zu machen pflegte: „Für Ihren Besuch hier noch schönsten Dank, ich vermisse ordentlich den gewohnten Morgengruß.“ Auf beiden Seiten erwuchs aus dem geschäftlichen Interesse, wie später, nach Rieters Tode, auch bei Fritz Simrock, ein herzliches Freundschaftsverhältnis, das hier wie dort von den Händen liebenswürdiger Frauen noch fester geknüpft wurde. Als Brahms, wie Billroth schreibt, im April 1866 für einige Wochen sein „Hauptquartier bei Rieter-Biedermann in Winterthur“ aufschlug, ließen es sich Frau Louise und deren Tochter Ida angelegen sein, in aller Stille Garderobe und Wäsche ihres unruhigen Gastes einer genauen Musterung zu unterwerfen und die arg verwahrlosten Sachen in besseren Zustand zu setzen. Brahms tat, als ob er nichts von dem heimlichen Walten der

freundlichen Hausgeister merkte, schrieb aber im August von Zürich aus an Frau Rieter: „Von Herrn Rieter habe ich gar nichts direkt gehört. Ich denke, dies abscheuliche Wetter treibt ihn vielleicht nach Haus, und da würde ich so gern noch einmal im Schanzengarten guten Tag und Lebewohl und Dank sagen. Dies vor allem, denn ich empfinde jeden Morgen dankbarlichst, wie freundlich und ganz mütterlich Sie dafür gesorgt haben, daß es mir — zwar nicht wohler in meiner Haut — aber außerordentlich wohl in meiner Wäsche ist, und ich nicht immer lange das rechte Loch zu suchen habe, in das meine Gliedmaßen fahren sollen.“ [1])

Besagter „Schanzengarten“, der im Briefwechsel mit Rieter und dessen Schwiegersohn Edmund Astor, seinem Geschäftsnachfolger, bis in die letzten Zeiten eine Rolle spielt, bedarf einer näheren Erklärung. Die Familie Rieter besaß in Winterthur, Ecke der Langgasse und Turmhaldenstraße, nahe an der ehemaligen Stadtmauer, ein altes schloßähnliches Patrizierhaus, und dieses lag in einem ziemlich weitläufigen Park, voll anmutiger Wege und malerischer Baumgruppen, dem sogenannten Schanzengarten. Eine Kastanienallee führte zur epheubewachsenen Terrasse hinan, über welcher sich das stattliche Haus in zwei Stockwerken erhob. An der Südwand, deren Fenster in den Garten sahen, wurde Spalierobst gezogen; drei große schattige Buchen standen am Ende der Terrasse, die sich von hier zu einem bunten Blumengarten hinabsenkte. Dort saß Brahms oft, wenn im Hause noch alles schlief, und hing seinen musikalischen Plänen nach. In der Beletage des Hauses befand sich ein großer Saal, in dem häufig musiziert wurde Die Decke erinnerte mit ihrer Stukkaturarbeit an die Zeit des Rokoko, ebenso die leinenen Tapeten, die von Salomon Geßner, einem nahen Freunde des früheren Eigentümers Hegner, mit Illustrationen zu seinen Idyllen eigenhändig bemalt worden sind. Winterthur, von dem gern kalauernden Theodor Kirchner, der dort von 1845—1862 die Stelle eines Organisten bekleidete, „Sommermoll“ umgetauft, verdient in mehr als einer Beziehung das Schweizerische Leipzig genannt zu werden. Wissenschaften und Künste waren immer in ihm heimisch, und während des

[1]) Das Original des Briefes ist im Besitz der Frau Dr. Nadler.

achtzehnten Jahrhunderts, dann aber auch nach den Sturmjahren, die der französischen Julirevolution folgten, hatte die Stadt als bedeutender Verlagsort der Schweizer Dichter einen guten Ruf. J. C. Lavaters „Physiognomische Fragmente" und Georg Herweghs „Gedichte eines Lebendigen" haben ihren Siegeszug durch die Welt von Winterthur aus angetreten. Anton Graff, der Hofmaler des Kurfürsten von Sachsen, der mit Chodowiecki rivalisierende Kupferstecher und Radierer Schellenberg, sowie der Ästhetiker Johann Georg Sulzer sind geborene Winterthurer. — Die Musik erfreute sich von jeher ganz besonderer Pflege in Winterthur. Zeugnis dessen ist die Tatsache, daß das Musikkollegium 1903 sein 275jähriges Jubiläum feiern konnte. Zur Zeit werden von ihm, unter der Direktion des Dr. Ernst Radecke, zwölf Winterkonzerte (mit Chor) abgehalten. Ernst Radecke, der Sohn Roberts, ist der Schwiegersohn des rühmlichst bekannten, ebenfalls in Winterthur geborenen Pianisten, Theoretikers und Klavierpädagogen Joh. Karl Eschmann,[1]) in dessen Hause Brahms häufig zusprach. Noch am 4. Januar 1892 schreibt er an Frau Susanne Eschmann: „Wie gern erinnere ich mich alter Zeiten, Ihres lieben Mannes, Ihres lieben behaglichen Heims, in dem es einem so herzlich wohl sein konnte!"

Während seines ersten Aufenthaltes in Winterthur gehörten der Direktor des Musikkollegs Alfred Methfessel, der Literarhistoriker und Dichter Johannes Scherr, die Herren Rothpletz und Dr. Ziegler als Konsuln der Winterthurer Gelehrtenrepublik zu Brahms' näherem Bekanntenkreise, und das Wirtshaus „Zum Schneck" (jetzt „Adlergarten") versammelte die Herren mindestens einmal in der Woche zu gemeinsamer Unterhaltung.

Das schöne Verhältnis zwischen Autor und Verleger war auf gegenseitigem Respekt gegründet, ohne welchen eine Freundschaft zwischen ernsten Männern nicht bestehen kann. Die merkwürdigen Schicksale Rieters und die Art, wie er sie meistern lernte, waren ganz danach angetan, dem um zweiundzwanzig Jahre jüngeren Brahms Hochachtung und Bewunderung für den Mann einzuflößen, der sich an dem, was er einmal für gut und förderns-

[1]) „Wegweiser durch die Klavierliteratur" und „100 Aphorismen aus dem Klavierunterricht".

wert erkannt hatte, durch keinen Mißerfolg irremachen ließ. Ein Winterthurer Kaufmannskind, war J. Melchior Rieter-Biedermann bestimmt, das Geschäft des Vaters (Baumwollenspinnerei) fortzuführen, obgleich er lieber einem starken künstlerischen Zuge seines Herzens, der ihn erst zur Malerei, dann zur Musik hinleiten sollte, gefolgt wäre. Aber die Natur, die ihm den Blick für die Schönheit ihrer Erscheinung gegeben hatte, legte schon früh einen Schleier über seine Augen, und nur eine Kur auf Tod und Leben rettete ihn vor dem völligen Erblinden. In seiner Pariser Studienzeit geriet er durch seine Bekanntschaft mit Rossini und Berlioz in ein leidenschaftliches Verhältnis zur italienisch-französischen Oper und ging dann in Winterthur, von Kirchner für Schumann gewonnen, zur deutschen Musik über, ohne seiner ersten Liebe untreu zu werden.[1]) Durch Kirchner wurde Winterthur ein Vorort Schumannscher Kunst, der in Rieters geselligem Hause ihr besonderer Altar errichtet war. Als die hochgehenden Wogen des Revolutionsjahres 1848 dem Geschäft des Vaters den Untergang drohten, rettete J. Melchior für sich gerade soviel aus dem Schiffbruch, daß er eine Musikalienhandlung etablieren konnte. Sie blühte schnell empor und zeitigte, unterstützt von dem älteren Bruder, der die väterliche Fabrik doch wieder flott gemacht hatte, den in der ganzen musikalischen Welt angesehenen Rieterschen Verlag. Kirchners „Albumblätter" sind der erste Artikel der neuen Firma gewesen. „Nur gediegene Kompositionen herausgeben!" war der oberste Grundsatz, und „Nur in fehlerloser, würdiger Ausstattung!" das erste Gebot des durch und durch soliden Verlags-Geschäftes. Rieter ließ es sich nicht nehmen, trotz seiner

---

[1]) Noch 1867, als Chrysander die Redaktion der von Rieter herausgegebenen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" übernommen hatte — Bagge siedelte bald darauf als Direktor der Musikschule nach Basel über — mußte er sich deswegen von Brahms hänseln lassen, der ihm am 10. November schrieb: „Zum neuen Redakteur wünsche viel Glück, aber wenn Bagge Ihren ersten Musikgott Berlioz nicht gehörig veneriert hat, so wird dieser gar eine Menge Götzenbilder aus Ihrem Tempel werfen — mir setzen Sie nur gleich einen kleinen Denkstein bei Ihren schönen Kastanien, und opfern Sie und Fräulein Ida bisweilen und summen aus den Walzern!" Chrysander, der sich anfangs ziemlich kühl gegen die Brahmssche Musik verhielt, wurde dann einer ihrer überzeugten Protagonisten.

schwachen Augen, die Korrekturen von Werken, deren Autoren er besonders schätzte, eigenhändig vorzunehmen und bezahlte die Wonne, der Verleger des „Deutschen Requiem“ zu sein, dessen hohen Wert er sofort erkannt hatte, mit physischen Schmerzen. Es gereicht dem kleinen Winterthur und dem „Haus am Schanzengarten“ zur bleibenden Ehre, daß das unsterbliche Werk des Meisters hier einen namhaften Zuwachs erhalten hat, in der grandiosen Schlußfuge des dritten Satzes. Der Brief, der das Faktum bezeugt, soll später beigebracht werden.

Ehe Brahms an die längst beabsichtigte Wiederaufnahme des Requiems schreiten konnte — galt es, das Zeitliche vor dem Ewigen zu bedenken. Aus der Schweiz am 3. Dezember 1865 nach Karlsruhe zurückgekehrt, wandte er sich zunächst nach Mannheim, wirkte dort am 5. im Abonnementskonzert mit, und ging dann nach Köln, wo ihn Hiller zum Gürzenichkonzerte erwartete. Er dirigierte wieder seine D-dur-Serenade, nachdem er Beethovens Es-dur-Konzert gespielt hatte, beides ohne rechtes Animo, da ihm das Auftreten von vornherein verleidet worden war. Sein alter Gönner Ludwig Bischoff, hatte sich, seit er neben der Redaktion der „Niederrheinischen Musikzeitung“ das Referat in der „Kölnischen Zeitung“ führte, zu den Widersachern von Brahms geschlagen, und schon vor dem Konzert wurde von einer Demonstration gegen Hiller und den Solisten des Konzerts gemunkelt, weil es „noch nicht da war“, wie Bischoff schreibt, „daß irgend ein fremder Künstler nach Köln eingeladen worden wäre, um auf dem Gürzenich ein Konzert von einer halben Stunde und ein Orchesterstück eigener Komposition von einer Stunde unter seiner Leitung an demselben Abende aufzuführen, d. h. die Hälfte des Konzertabends für sich in Anspruch zu nehmen . . .“ Ein großer Teil des Publikums verließ vor der Serenade den Saal: „es wollte sich den Geschmack an einem Kompositionsstile nicht oktroyieren lassen, der sich so weit von dem klassischen entfernt, daß, wer an Haydn, Mozart und Beethoven aufgewachsen, ungewiß wurde, ob es überhaupt noch ein musikalisches Kunstwerk gäbe.“ [1]) Auch wurde mißfällig be-

[1]) Ein Nachspiel der Gürzenich-Szene wurde in den Kölner Zeitungsblättern gegeben. Es erschienen Annoncen wie: „‚Das kunstverständige Publikum‘ protestiert gegen die Orchester-Claque und verbittet sich einen

merkt, daß vom Podium aus das Zeichen zum Applause gegeben worden war. (Die Orchestermusiker hatten den Komponisten der Serenade akklamiert.) Kölnisches Wasser war es also gerade nicht, womit Brahms bei seinem ersten Debut im „alten heiligen Köln“ gegenüber dem Jülichsplatze begossen wurde. Das hinderte ihn aber nicht, nachdem er einen Abstecher nach Düsseldorf gemacht hatte, am 19. Dezember in einem Kammermusikabend im Hotel Disch sein Glück bei dem „kunstverständigen Publikum“ der Stadt Köln noch einmal zu versuchen. Er spielte mit Hiller seine vierhändigen Variationen über ein Schumannsches Thema (op. 23) und mit Japha, v. Königslöw und Schmit sein Klavierquartett in g-moll. Diesmal erging es ihm besser: das Finale des Quartetts entfesselte einen Beifallssturm, und auch die Variationen fanden freundliches Gehör. Bei den Musikern, die so warm aus eignem Antriebe für ihn eingetreten waren, bedankte sich Brahms, indem er ihnen und den Schülern des Konservatoriums einen Abend lang privatim Bach u. a. vorspielte. Den Tag darauf fuhr er nach Detmold. Ohne diplomatische Verhandlungen mit dem Fürstenhofe war es natürlich nicht abgegangen. Mit Recht mußte Brahms befürchten, daß ihm seine frühere Weigerung, „die langweilige Detmolder Strapaze“ wieder zu übernehmen, von den Herrschaften übel vermerkt worden sei. Deshalb hatte er schon von Basel aus vorsichtig bei Karl Bargheer angeklopft und ihn über die Stimmung bei Hofe ausgeforscht. Er werde, schrieb er, um längst versprochene Besuche endlich abzustatten, wohl einen Teil des Winters unterwegs sein. Nun führe ihn im Dezember sein Weg so nahe bei Detmold vorüber, daß er nicht umhin könne,

---

solchen Einspruch in seine Rechte.“ Ein Lokaldichter schwang sich zu folgenden Distichen auf:

„Aber das höhere Klatschen der Männer im Dienstagkonzerte,
Dieses Beräuchern und ach! dieses erheuchelte Lob,
Welches der Hinz dem Kunz, und der Kunz dem Hinze zu spenden
Nimmer ermüdet, o Gott! ist doch erbärmlicher noch.“

Ein Satiriker aber zog die Lacher auf seine Seite mit dem Dialog in Kölner Mundart: „Tringche, schaneer dich gätt! Do häß gester ald widder em Kunzät geschloffe. Do häß och gar kein ästhetische Bildung!“ Antwort: „Blameer mich doch nit esu! We de Anderen all esu gejapp hann, kunnt ich och nit mie und moht em beschen nöhre.“ Tringchen.

zu wünschen, es möge ihm der kleine Umweg in das Ländchen erlaubt sein, um einmal mit Behagen der dort mit Bargheer verlebten schönen und lustigen Zeiten gedenken zu können. „Nun käme ich freilich, ohne zu fragen, gern zum Teutoburger Walde und zu Ihnen, da aber anderes durchaus nicht übersehen werden kann, so wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie einen Weg und einen Brief daran wendeten, mich wissen zu lassen, was wohl Fürstens usw. zu meinem Kommen sagen und tun würden. Jedenfalls hätte ich behaglich Zeit, Gemütlichkeit in Zimmer und Wald zu genießen, oder vielleicht sähe ich noch einmal in Detmold die Weihnachtslichter brennen ... Ich bin im Stande und habe Lust, in Hof- und Theaterkonzerten zu spielen, doch wissen Sie (unter uns), daß man gern weiß, wofür."

Bargheer konnte dem Freunde beruhigende Auskunft geben. Der ungezogene Durchgänger wurde nicht nur vom Fürsten und seiner Familie in Gnaden wieder aufgenommen, sondern Hof und Stadt freuten sich sogar auf die durch seine Kunst verschönte Weihnachtswoche, und für ein ansehnliches Festgeschenk sollte gesorgt werden. Prinzessin Friederike, die von ihrem ehemaligen Lehrer möglichst viel auf einmal profitieren wollte, war mit Mühe von dem Wunsche abzubringen, Brahms möge zwei Beethovensche Konzerte an einem Abende im Theater spielen. Sie mußte sich mit dem Es-dur-Konzert zufrieden geben und mit dem Tripelkonzert, das, ganz wie früher, „im gewohnten schönen Schloßsaale unter uns und Durchlauchtigkeiten" (Brahms) gemacht wurde. Die Detmolder Serenade (A-dur) — obgleich beide Serenaden in Detmold entstanden, waren die Detmolder auf die zweite, von ihrem vorzüglichen Bläserchor angeregte, besonders stolz — kam im Theater zur Aufführung. „Tags darauf," erzählt Bargheer, „sollte Brahms in einer Soiree auf dem Schlosse mit mir die Kreutzersonate spielen. Wir wollten sie am Morgen noch zusammen üben, wurden aber von dem schönen, klaren Wintertage hinaus in den Wald gelockt. Da suchten wir all die traulichen Plätze wieder auf, die Brahms so lange nicht gesehen hatte, und gingen wohl etwas zu weit; denn wir kamen erst ziemlich spät nachmittags im Wirtshaus zu Berlebeck an, müde und hungrig und froh, daß der Wirt uns mit selbstgemachter frischer Wurst er-

quicken konnte. Nach dem Essen schlief Brahms auf seinem Stuhle ein. Ich gönnte ihm die Ruhe, war aber in Sorge, daß sie nicht zu lange währte, da wir noch eine gute Stunde zum Rückwege brauchten. Aber es wollte mir durchaus nicht gelingen, Brahms zu wecken. Meine vergeblichen Bemühungen rührten das Herz eines Bauern, der mit seiner Fuhre Holz vor dem Wirtshause hielt und mir zusah. Er trat ins Zimmer und schlug, ohne ein Wort zu sagen, mit der Faust auf den Tisch, so daß Flaschen und Gläser in die Höhe sprangen. Brahms fuhr erschrocken auf und fand, daß es die höchste Zeit sei. Wir liefen eiligst in die Stadt, stürzten uns in den Frack und erreichten mit knapper Not das Schloß, wo wir dann gleich unsere Vorträge begannen. In den nächsten Tagen wurde eifrig weiter musiziert. Leider mußte Brahms bald wieder abreisen, da er noch anderweitige Verpflichtungen übernommen hatte."

Jene „anderweitigen Verpflichtungen" riefen Brahms nach Oldenburg zu seinem Jugendfreunde Albert Dietrich. Das Jahr 1866 begann für ihn vielversprechend mit einer Brahms-Woche, die Dietrich zu Ehren seines Gastes vorbereitet hatte. Sie verlief in einer für alle Teile sehr befriedigenden Weise und brachte dem Oldenburger Publikum, außer dem von Brahms vorgetragenen d-moll-Konzert, dem Horntrio und dem zweiten Klavierquartett, selten gehörte Klavierwerke von Bach, Schubert und Schumann, die Brahms allein und mit Dietrich zusammen spielte. Seine erste Konzerttournee hatte Brahms hiermit beendet. Sie hatte ihm im ganzen keine Enttäuschung gebracht, sondern ein hübsches Sümmchen Geldes eingetragen, das ihn für die nächste Zukunft deckte, und er fühlte Mut zu weiteren derartigen Unternehmungen, die sich schon in den folgenden Jahren vergrößerten und ausdehnten, bis sie, von 1872 an, eine bestimmte Form annahmen, die den Komponisten mit dem Dirigenten und reproduzierenden Künstler vereinigte und ihren festen Platz im Jahreskalender des Meisters behauptete.

Damit wir nicht später in der Kontinuität unserer Darstellung durch die Zickzacksprünge des Konzertreisenden unterbrochen und aufgehalten werden, sei es uns gestattet, gleich an dieser Stelle von einer Reihe von Konzerten Notiz zu nehmen, die Brahms teils allein, teils in Gemeinschaft mit Josef Joachim

und Julius Stockhausen in den Jahren 1866—1868 veranstaltete. Mit Joachim konzertierte er im Herbst 1866 in Schaffhausen (24. Oktober), Winterthur (29. Oktober), Zürich (30. Oktober), Aarau (1. November),[1]) Mühlhausen (10. November) und Mannheim. Auf dem Programm wechselten Violinsonaten von Beethoven und Haydn mit Solostücken von Bach, Brahms, Joachim, Schumann und Spohr miteinander ab. Hans v. Bülow, der nach der Katastrophe in seinem Hause den Winter 1866/67 in Basel zubrachte interessierte sich trotz seiner Aversion vor Brahmsscher Musik, von der er sich weniger angezogen als abgestoßen fühlte, lebhaft für das Mülhausener Konzert und kam dadurch auch zu Joachim wieder in bessere Beziehungen („Joachim war mir wie Arion, er hat mich durch sein unvergleichliches Spiel zu stummem Vergessen und Vergeben hingerissen"). Als Mann ohne Vorurteil, der er Zeit seines Lebens sein wollte und der er niemals war, brachte er am 26. März 1867 das Horn-Trio an einem seiner Baseler Trio-Abende als Novität heraus; Ludwig Abel (Violine), der bald darauf Konzertmeister in München

---

[1]) Das Aarauer Konzert verdient besonders erwähnt zu werden, der heiteren Episode wegen, die uns Herr Dr A. Zschokke, ein Nachfahr des beliebten Schweizer Novellisten Heinrich Zschokke, mitteilt. Der ausgezeichnete musikalische Ruf, den die kleine, damals kaum 7000 Einwohner zählende Stadt und ihr künstlerisches Orakel, Musikdirektor Eusebius Käslin, genoß, war durch Kirchner zu Joachim und Brahms gedrungen, und diesen gereichte es zu besonderer Freude, der Einladung Käslins zu folgen und den Aarauern etwas Rechtschaffenes aufzuspielen. Bach, Tartini und Spohr prangten auf dem ausgiebigen Programm mit Hauptstücken Brahms-Joachimscher Kunst. Brahms führte sein g-moll-Quartett und die Händel-Variationen vor; der Aarauer Cäcilienverein aber versetzte ihn mit drei seiner vierstimmigen Volkslieder in die beste Laune. Nach dem Konzert gab es ein Fest im Gasthof zum „Storchen", und die Gesellschaft, in der sich auch Kirchner befand, war sehr animiert. Käslin, der von Brahms für sein Violaspiel im Quartett belobt wurde, brachte eine mit Zwanzigfrankstücken angefüllte Kassette, den Reinertrag des Abends, und auf Brahms' Vorschlag mußte der Raub sofort banditenmäßig coram publico in der Weise geteilt werden, daß bald Joachim, bald er dem Kästchen ein Goldstück entnahm, was auch unter allgemeinem Gelächter geschah. Zuletzt blieb ein unteilbares Zwanzigfrankstück übrig, um welches die beiden solange heftig stritten, bis es von einem darüber ernsthaft betrübten Aarauer gewechselt wurde, und die versöhnten Räuber ihrem Lebensretter gerührt um den Hals fielen.

wurde, und Hans Richter (Horn), der später berühmte Wagner-Dirigent und Leiter der Wiener Philharmonischen Konzerte, waren seine Mitspieler. Um dieselbe Zeit trat Brahms als Konzertgeber in Wien auf, und zwar an zwei Sonntagabenden (17. März und 7. April) im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde, nachdem er am 17. und 22. Februar in Graz, am 25. in Klagenfurt konzertiert hatte. Seine Finger waren, wie er an Gänsbacher schrieb, „gut eingeschmiert" und bewältigten ihre Riesenaufgabe mit so großartigem Elan, daß der Erfolg den seiner ersten Wiener Konzerte bei weitem übertraf. Die Programme waren gut gewählt (Brahms freilich fand das zum ersten Konzert „entsetzlich!"), muteten dem Publikum kein kompliziertes Kammermusikwerk zu, sondern boten ihm dafür fast lauter Seltenheiten und ausgesuchte Leckerbissen dar, wie Beethovens g-moll-Phantasie op. 77 — ein Brahmssches Lieblingsstück — und Sonate op. 109, Kapricen von Scarlatti, G-dur-Phantasie und Tokkata von Sebastian, Andante von Friedemann Bach, ungedruckte Kompositionen von Schubert, die um fünf, von Brahms aufgefundene Veränderungen vermehrten Symphonischen Etüden von Schumann,[1]) und als virtuose „Schlager" eigener Erfindung die Händel- und Paganini-Variationen. Zuletzt ließ er, wieder hervorgerufen, das Scherzo aus Schuberts Oktett wie einen Sturm von den Saiten rauschen. „In den Variationen über ein Thema von Paganini häuft Brahms technische Schwierigkeiten, die, ihn ausgenommen, kaum von einem Klavierspieler der Welt überwunden werden dürften" (Speidel). Unterstützt wurde der Konzertgeber von den Sängerinnen Anna Schmidtler, Ida Flatz und Nelly Lumpe, den Sängern Gustav Krenn und Malferteiner, welche Lieder von Brahms und Franz, Duette von Grädener und die Brahmsschen Quartette „An die Heimat" und „Wechsellied zum Tanze" vortrugen. Nach dem ersten Wiener Konzert schreibt Brahms am 19. März nach Hause: „Geliebtester Vater, sehr, höchst vergnügt schicke ich Dir diesen beschwerten Brief und bitte Dich — hundert Taler für Elise durch Tante zu besorgen und die anderen hundert Taler zu eigenem Pläsier zu gebrauchen. Und wie würde es mich

[1]) Als „Suite de l'oeuvre 13" 1873 bei Simrock erschienen.

freuen, wenn Du sie bloß für recht unnütze, lustige Sachen gebrauchtest! Aber jedenfalls gib sie aus; schreibe mir, wie rasch sie verschwinden! — Ich hatte hier vorgestern mein erstes Konzert und außerordentlich guten Erfolg. Vorher war ich in Graz und Klagenfurt mit ebensoviel Vergnügen; außerdem sah ich bei schönstem Wetter die prachtvollen Gegenden und erfreute mich gehörig. Mein Klavierspiel imponiert hier genug, und ich gehe freilich auch nicht zurück. Grüße doch Herrn Marxsen und erzähle ihm das einstweilen, ich schreibe ihm bald, doch besorge einstweilen diesen Gruß. Sage ihm, daß meine Walzer, 2 und 4 händig erschienen, kürzlich im Redoutensaal auf zwei Klavieren gespielt [Brahms hatte sie für die Schwestern Tausig-Vrabély eigens bearbeitet], und mir auch passabel bezahlt worden sind. Ich schreibe Herrn Marxsen, wenn ich einiges zu schicken habe. Zeitungen und Programme habe ich leider nicht da. — Wie geht es denn bei Euch in Hamburg und vor allem bei Dir im Haus? Weißt Du, wer denn etwa als Kapellmeister kommt, und vor allem, seid Ihr recht vergnügt und lustig immer? Schreibe mir recht, wie's Euch geht, auch was Du verdienst! Mir geht's gut, und mein Konzert hat mir viel Spaß gemacht. Ich hatte so lange hier nicht gespielt, daß die Leute gar nicht wußten, was sie erwarten sollten, und derweil ging's famos den Abend. Und gleich mußt Du schreiben, damit ich weiß, daß Du die zweihundert Taler bekommen hast. Ich wünschte aber, Elise ließe das Geld bei Heinrich liegen und holte immer nur das Nötige . . . Bist Du jetzt abonniert im Zoologischen Garten? Sonst abonniere Dich heute mit Mutter, bitte ich Dich dringend" . . . Am 10. April ging Brahms nach Ungarn und gab in Preßburg (10. April) und in Pesth (am 22. und 26.) Konzerte.

Im Spätherbst desselben Jahres unternahmen Brahms und Joachim eine Konzerttournee, die am 9. November in Wien begann, in Graz und Klagenfurt fortgesetzt, in Wien wieder aufgenommen und in Budapest am 10. Dezember beendet wurde. Ihrer Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit ungeachtet wiederholten sich die Programme nicht. Ein Musikliebhaber, der den Künstlern nachgereist wäre, hätte immer wieder etwas anderes zu hören bekommen. Alle diese Konzerte hatten den Charakter intimer musi-

kalischer Abendunterhaltungen, bei denen das Publikum wie zufällig anwesend war, um die beiden Freunde zu belauschen. Keiner von beiden sah es darauf ab, durch Bravour hervorzustechen, sondern sie teilten sich brüderlich in ihre Aufgaben und vergnügten ihre Zuhörer, indem sie sich selbst das größte Vergnügen bereiteten. Zwischen den gemeinsamen gab Joachim in Wien noch eigene Konzerte, mit und ohne Mitwirkung von Brahms, der dabei als Komponist gar nicht, als Spieler nur wenig hervortrat (nur einmal entschiedener mit der in Wien bis dahin nicht öffentlich produzierten Schumannschen fis-moll-Sonate), und veranstaltete daneben noch drei Quartett-Produktionen mit M. Käßmayer, A. Hilbert und H. Röver, in deren dritter Joachim mit dem B-dur-Sextett von Brahms zu einem Vergleich mit Hellmesberger herausforderte, der nicht zu dessen Gunsten ausfiel. Kurz vorher hatte Joachim dasselbe Werk mit Ries, Blagrove, Zerbini, Paque und Piatti in London eingeführt.

Noch weiter erstreckte sich die Konzertreise, die Brahms im März 1868 von Hamburg aus mit Stockhausen unternahm. Brahms hatte sich 1867, da der Dirigentenposten der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie nach Stockhausens Rücktritt wieder vakant geworden war, zum zweiten Male vergebliche Hoffnung auf die von ihm so heiß ersehnte Stelle gemacht. Die Hamburger befanden sich in so großer Verlegenheit, daß das Komitee der Konzertgesellschaft eigens einen Deputierten nach Rußland entsendete, um Anton Rubinstein zu gewinnen. Von Brahms wollte niemand etwas wissen, und Julius v. Bernuth, der Dirigent der Leipziger „Euterpe“, wurde Stockhausens Nachfolger.[1])

[1]) Zum zweiten Male erhob Joachim, und wiederum vergeblich, seine warnende und mahnende Stimme. Er schrieb am 18. Februar 1867 von London an Avé Lallement: „Daß Ihr Euch nun aufrafft und dem größten Musiker unserer Tage (ich weiß, was ich schreibe!) Johannes Brahms in Hamburg die gebührende Stelle anweiset, ist nach den philharmonischen Antezedentien nicht wohl anzunehmen. Ein Stück misère und Verkennung scheint zur Entwickelung großer Geister immer zu gehören, und vielleicht hält das Komitee der Philharmonischen Gesellschaft es für landesväterliche Verpflichtung (wir haben noch immer regierende Fürsten genug zu nachahmenswürdigem Beispiel!) der Zukunft von Brahms durch Entsagung ein patriotisches Opfer zu bringen.“

Er war höflich genug, seinen stillen Rivalen und dessen Freund, der sich umsonst für ihn verwendet hatte, zu sich einzuladen, und Brahms und Stockhausen betrachteten ihre Mitwirkung beim vierten philharmonischen Konzerte der neuen Saison (14. Februar 1868) als eine Art beschämender Strafe, die sie den Hamburgern auferlegten. Sie mochten sehen, wieviel sie an den Künstlern verloren hatten, die ihnen Beethovens G-dur-Konzert (mit den Brahmsschen Kadenzen) und Schuberts „Memnon" und „Geheimnis" (mit der Brahmsschen Orchesterbegleitung) vortrugen.[1]) Die Tournee führte sie von Hamburg nach Dresden, wo Tausig gerade (am 29. Februar 1868) mit den Paganini-Variationen die Athener an der Elbe verblüfft hatte, über Berlin (7. März), Lübeck und Hamburg nach Kopenhagen. In Hamburg sang Stockhausen „Die Mainacht" und „Von ewiger Liebe" (auf dem Programm noch ohne Titel angezeigt) aus dem Manuskript, in Berlin und Lübeck einige Romanzen aus der „Magelone" und ließ, von Brahms begleitet, Schumanns „Liederkreis" und „Dichterliebe" miteinander abwechseln. In Berlin, wo er eine neue Erscheinung war, trat Brahms mit keiner eigenen Klavierkomposition auf, sondern spielte drei seiner gewaltigsten Repertoirstücke: Schumanns C-dur-Phantasie, Bachs Tokkata und Beethovens letzte Sonate op. 111. In der Hauptstadt Dänemarks machten die Künstler geradezu Sensation, ihr Erfolg wuchs von einem Konzerte zum andern, und sie hätten nach dem dritten, das am 24. März im Kasinosaale stattfand, noch ein viertes und fünftes geben können, wenn nicht Brahms durch eine unüberlegte Äußerung, die er in einer, ihm und Stockhausen zu Ehren von Niels Gade veranstalteten großen Soiree fallen ließ, sich den Paß gründlich verhauen hätte. Befragt, ob er das Thorwaldsen-Museum schon besichtigt und wie es ihm gefallen habe, entgegnete er: „Ganz außerordentlich. Schade nur, daß es nicht in Berlin ist." Wie empfindlich er damit den Nationalstolz der Dänen beleidigen mußte, denen das Jahr 1864 noch schmerzlich in allzu naher Erinnerung stand, war ihm gar nicht eingefallen. Zu Klaus Groth, der den von Kopen-

[1]) Im Breslauer Orchesterverein hatte Stockhausen kurz vorher auch Schuberts „Greisengesang" in der Brahmsschen Bearbeitung gesungen.

hagen schleunigst nach Kiel zurückgedampften Freund deswegen zur Rede stellte, sagte er, er habe ja damit nur gemeint, es wäre besser, wenn ein schönes Werk und so schöne Sachen in einem großen Mittelpunkte ständen und viel gesehen würden. „Übrigens", setzte er wohlgelaunt hinzu, „habe ich soviel Geld verdient, daß ich lange nichts mehr nötig habe, und so ist es auch einerlei" [1])...

Nach dieser notgedrungenen Abschweifung kehren wir wieder zum Beginn des Jahres 1866 zurück; Brahms verabschiedete sich von seinem Freunde Dietrich in Oldenburg, in dessen Hause er eine gemütliche Woche verlebt hatte, um endlich in Hamburg daheim zum Rechten zu sehen. Er kam dort am 11. Januar an, hielt sich aber nur kurze Zeit auf. Es genügte ihm, die Überzeugung gewonnen zu haben, daß sein guter Vater keine geeignetere Wahl hätte treffen, nicht besser für sein Alter hätte vorsorgen können als durch die Verbindung mit Frau Karoline Schnack. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß er bei der Ordnung seiner Musikalien, die beim Umzuge des Vaters in große Kisten verpackt worden waren, ein bestimmtes Blatt wieder auffand, das er längst vermißte: das Blatt, auf welchem er sich den Text zu seiner im Jahre 1861 begonnenen Trauerkantate notiert, und von der er bereits einige Abschnitte komponiert hatte. Über diese Reliquie, die in der Geschichte des Deutschen Requiems eine wichtige Rolle spielt, wird noch mehr zu sagen sein. Vorläufig möge die Andeutung genügen, daß irgendeine äußere Veranlassung (vielleicht eben dieses Blatt), die mit dem inneren Antriebe seines Herzens zusammentraf, die Ursache gewesen sein muß, daß er Hamburg so schnell wieder verließ, und daß er, anstatt nach Wien zu reisen, wohin es ihn gerade damals so mächtig zog, nach Karlsruhe zurückkehrte, um dort den Rest des Winters in möglichster Stille und Abgeschiedenheit zu verbringen. Noch im Sommer hatte er seiner Schülerin Hania Graßl, bei der er sich für ein ihm zugeschicktes Variationenheft ihres Schwagers Karl Nawratil bedankte, geschrieben, er denke im Januar nach Wien zu kommen, und denselben Termin anderen Freunden, mit denen er korrespondierte, angegeben. Es ging ihm nahe, daß er Klara Schumann, die im Januar 1867 nach einer Pause von zehn Jahren wieder

[1]) Klaus Groth. a. a. O.

in Wien konzertierte, nicht zur Seite stehen konnte. Zwar band er sie allen guten Bekannten auf die Seele und freute sich, von dem unbeschreiblichen Enthusiasmus zu hören, den sie in ihren sechs Wiener Konzerten erregte — aber er wäre doch lieber der persönliche Zeuge ihrer Triumphe gewesen. Im Januar oder Anfang Februar schreibt er, „eben" von Hamburg nach Karlsruhe zurückgelangt, an Fräulein Graßl: „Es ist mir recht schmerzlich, daß ich gerade diesen Winter mich so viel aufhalten lasse, und nicht ihr und Ihr Führer sein kann." Was ihn zurück- und aufhielt, war das Gefühl, daß der rechte Zeitpunkt für die Fortsetzung und den Abschluß jener Kantate gekommen war, die sich zum „Deutschen Requiem" auswachsen sollte. Darum ging er in die viel verspottete „tote Stadt", in die „großherzogliche Schlummerresidenz", in das winterstille Karlsruhe, von dem die Fürstin Carolyne Wittgenstein sagte: „La ville de Carlsruhe est une tragédie classique d'un poète médiocre."

Sein Leben dort war das denkbar regelmäßigste und pendelte wie ein Uhrwerk ab. Brahms wohnte bei seinem Freunde Julius Allgeyer in der Langen-, heute Kaiserstraße, lief im Schloßgarten und Hardtwald spazieren, arbeitete dabei fleißig im Kopfe, speiste gewöhnlich mit Allgeyer und Levi im „Nassauer Hof" zu Mittag und sah es gern, wenn sich dort auch am Abend ein kleiner Kreis von Männern einfand, mit denen ein vernünftiges, heiteres Gespräch geführt werden konnte. Zu ihnen gehörten der großherzogliche Kammersänger Josef Hauser, der Sohn des mit Mendelssohn und Hauptmann befreundeten Franz Hauser, der schon früher erwähnte Violinist Paul David und Advokat Dr. Ettlinger, der Vater der Melusine-Dichterin. Ein Jahr darauf trat auch Gymnasialdirektor Geheimrat Gustav Wendt in diesen Kreis ein. Durch umfassende literarische und musikalische Bildung ausgezeichneter klassischer Philologe und fein empfindender Übersetzer des Sophokles — er hat seine 1884 erschienene Neubearbeitung der Sophokleischen Dramen Brahms zugeeignet —, Herausgeber deutscher Dichter, Verfasser einer Sammlung formvollendeter akademischer Reden, gefeiert, geliebt und gefürchtet als unerhört freisinniger Erzieher und Mentor der studierenden Jugend, war Wendt ein Mann so recht nach dem Sinne seines liberalen Landesherrn, des weit-

blickenden und oppositionslustigen Großherzogs Friedrich, der sich seinen ersten Minister aus der Paulskirche holte, auf dem Frankfurter Fürstentage die Einführung eines gesamtdeutschen Parlaments beantragte und eine reinliche Trennung von Staat und Kirche vollzogen wissen wollte. Und Wendt war auch der Mann, der Brahms so wohl gefiel, daß er ihn immer wieder aufforderte, im Sommer in seiner Nähe zu sein; er nannte ihn den „treuen Wendt“.

Nach Levis Behauptung soll Brahms den „größten Teil des Requiems“ in diesem Karlsruher Winter komponiert haben, was nur insofern seine Richtigkeit hat, als er die beiden ersten Sätze wieder vornahm und den dritten — bis auf die Schlußfuge — neu hinzufügte. Ehe er in Karlsruhe mit dem bewußten Orgelpunkt fertig wurde, ging er wieder in die Schweiz. Er hätte die Residenz noch früher verlassen, wenn er nicht zu einem Hofkonzert engagiert gewesen wäre, das am 16. April stattfand. Seine Walzer, deren Manuskript er Rieter zusandte, kündigten ihn im Schanzengarten an. Von Winterthur schreibt er an Allgeyer, der Vater Brahms zur Hochzeit ein von ihm aufgenommenes photographisches Porträt seines Sohnes geschenkt hatte: „Ich bekomme eben einen so schwärmerischen Brief von meinem Vater, daß ich durch und durch Freude bin und Dir doch gleich mit einer Zeile seinen und meinen innigsten Dank sagen muß. Mein Vater ist des Schreibens so ungewohnt, daß er wohl trotz aller Begeisterung sich nicht dazu entschließen wird, Dir zu antworten. Du nimmst ihm das hoffentlich nicht übel, und sähest Du, wie sein Brief an mich von Entzücken strahlt und mir Dank für Dich aufträgt, Du wärst auch ganz vergnügt. — Für eine eigentliche Schweizerreise habe ich mir denn, wie ich merke, eine recht unpassende Jahreszeit ausgesucht. Doch kann ich sie jetzt auch nicht überschreiten — sehen will ich die Eisberge denn doch aus immer näherer Nähe. Im übrigen vergißt man jetzt doch wirklich alles über einen politischen Leitartikel. Und leider, ob sie sich nun dreißig oder sieben Jahre schlagen, es wird so wenig für die Menschheit geschlagen wie damals, als sie sich dreißig und sieben Jahre schlugen.“ In ähnlichem Sinne hatte er kurz vorher von Karlsruhe an Gänsbacher geschrieben. Die Sängerin

Marie Wilt, die 1865 in Graz als Donna Anna die Bühne mit ungewöhnlichem Erfolge beschritten hatte, sollte nach Karlsruhe engagiert werden, zog es aber vor, nach Berlin zu gehen. „Berlin und Bismarck“ — ruft Brahms aus, „da müssen wir wie Ihr stillhalten!“ Er lese die „Neue Presse“ und „Ostdeutsche Post“ und wisse so manches, außer dem, was gute Freunde schreiben. Es sei sein Lieblingswunsch, einmal die Schweiz zu genießen, wie er manches Stück Deutschlands genossen habe.

Aus diesen und anderen ähnlichen Äußerungen läßt sich erkennen, daß sein politischer Horizont damals im ganzen noch ebenso beschränkt war wie der seiner Landsleute in Nord und Süd, welche die Politik Bismarcks nicht begriffen. Mit der Sehnsucht nach der Schweiz und ihren Eisbergen aber hatte es noch seine eigene Bewandtnis: er suchte für das embryonale Werk, von dem er fühlte, daß es Epoche in seinem Leben machen werde, einen weiteren landschaftlichen Horizont, als ihm die Lichtentaler Höhe, die Karlsruher Schloßfreiheit und der Schanzengarten eröffneten. Kaum war die frühe und rauhe Jahreszeit, die zu Bergwanderungen nicht einlud, vorüber, so saß er auch schon hoch oben auf dem Züricher Berge, wo die beschworenen Tongeister des Deutschen Requiems ihm gleichsam vom Himmel direkt ins Fenster steigen konnten. Nach seinem Abschied vom Rieterschen Hause (Anfang Juni) meldete er dem prädestinierten Verleger des Requiems aus Zürich: „Lieber Herr Rieter, Chor und Orchester mögen einstweilen pausieren, denn ich habe notwendigst Ihnen und Ihrer lieben Familie einen recht herzlichen und freundlichen Gruß zu senden. Meine Komponier-Höhle ist wirklich reizend, nur kommt sie mir etwas wie ein Witwensitz vor, welche unangenehme Empfindung ich entschieden Ihnen zu danken habe. Ach und was sonst noch alles zu danken! Aber das Papier hat hier ein Ende, die schönsten Verse finden keinen Platz mehr . . . Ich wohne außerhalb Fluntern, recht hoch, desto niedriger die Zimmer, recht weite Aussicht, desto enger die Zimmer.“ —

Unter der waldigen Kuppe des Zürichberges erhebt sich das einstöckige Häuschen des ehemaligen Gemeindeschreibers Kuser — die heutige Kuserstraße ist nach ihm benannt — in prachtvoller Lage. Aus den beiden Fenstern des von Brahms bewohnten

Zimmers überblickt man Stadt, See und Gebirge, und die Gletscher des Berner Oberlandes grüßen aus dem blauen Duft der Ferne wie die Sendboten einer anderen Welt mit ihren strahlenden Eishäuptern herüber. Fluntern gehörte damals noch nicht zur Stadt, sondern war ein Dorf, das sich als solches durch den ländlichen Charakter seiner Wein-, Obst- und Blumengärten kennzeichnete. In der Nähe des Kuserschen Hauses gegen den Wald zu befand sich der „Forster", eine Gastwirtschaft, in der Brahms manchmal allein zu Mittag speiste. In der Regel erschien er um 12 Uhr im „Museum" und ging, nachdem er die Zeitungen gelesen hatte, mit Kirchner zu Tisch. Schon um 10 Uhr morgens spazierte er, nach früh vollbrachter Tagesarbeit, durch das benachbarte Hottingen, Zürichs akademisches Viertel, zur Stadt hinunter, und wenn er zu müde war, um von seiner Zeche lustiger Gesellen des Nachts wieder zu Berge zu fahren, übernachtete er bei Kirchner im „Blauen Himmel" oder bei Hegar in der Gemeindegasse auf dem Sofa, ja sogar im Notfalle wohl auch auf der blanken Diele unter dem Klavier.[1]) Sein Weg zur Stadt führte durch die elegante Plattenstraße, in der ein Haus besondere Anziehungskraft auf ihn ausübte. Dort wohnte der schon damals hochberühmte Professor der Chirurgie, Dr. Theodor Billroth, und bei ihm gaben sich alle neun Musen gern ein heiteres, durch materielle Genüsse gewürztes Rendezvous. Billroth, der bei Kirchner Musikunterricht nahm, war auf die Ankunft des Fremdlings durch jenen vorbereitet worden, und die neue Bekanntschaft ging schnell in eine von beiden Seiten treulich gepflegte Freundschaft über, die nur der Tod des um vier Jahre Älteren (Billroth starb am 6. Februar 1894) zerreißen konnte.

Einer leidenschaftlichen Natur von Billroths einziger Art, die den Gelehrten und Künstler, den Meister des Wortes und der Tat, den Denker und Helden auf das glücklichste in sich vereinigte, gelang es, alles, was sie besitzen wollte, im Sturm zu erobern. Die hinreißende Liebenswürdigkeit dieses für einen Thron geborenen Genies, das den Wahlspruch seines Lehrers Langenbeck „Nunquam retrorsum!" zu seinem eigenen gemacht hatte, war so unwider-

[1]) Vgl. A. Steiner: „Neujahrsblatt der Züricher Musikgesellschaft von 1898".

stehlich, daß sie auch seine Gegner entwaffnete, und das Vertrauen, das er durch seine bloße Persönlichkeit erweckte, so grenzenlos, daß man sich ihm auf Tod und Leben, auf Gnade oder Ungnade unterwarf, in dem sicheren Bewußtsein, gar nichts Besseres tun zu können. Wer etwa der stillen Magie seiner großen blauen Augen widerstand, den nahm der tiefe Klang seiner sanft überredenden und warm überzeugenden Stimme gefangen. Billroth, der sich selbst scherzweise einen Rattenfänger nannte, machte von seiner körperlichen und geistigen Überlegenheit den weisesten und verbindlichsten Gebrauch, ließ sie den, gegen den er sich ihrer bediente, am letzten fühlen, behandelte den tief unter ihm Stehenden als seinesgleichen und erhob den Unberatenen, um ihn auf einer höheren Stufe, als der zuvor von ihm eingenommenen, zurückzulassen. Ja, er ging soweit, daß er das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler umkehrte, zu beiderseitigem Heil und Gewinn, und es war keine Übertreibung, wenn er sagte, daß er von seinen Schülern das meiste gelernt habe. Ein faustischer Drang nach übermenschlicher Erkenntnis trieb ihn an und jagte ihn durch alle Reiche der Wissenschaft; aber dem „Ignorabimus“ des Theoretikers begegnete er mit dem wundervollen Ergebnisse seiner zum Segen der Menschheit angewandten Praxis, und von der unfruchtbaren skeptischen Philosophie eines negierenden Kritizismus wandte er sich ab mit dem Prinzip des tatenfrohen Mannes: Handeln wir, und wir werden erkennen! Und dieser rastlose Mann der Tat war auch ein stiller Träumer und Poet, der sich aus den trüben Schatten des irdischen Jammertales zu den reinen Regionen der göttlichen Kunst emporschwang, um bei ihnen Erholung, Trost und Stärkung zu suchen. Was Taine von den erlauchten Zeitgenossen des Cinquecento sagt, gilt auch von Billroth, diesem spätgeborenen Nachzügler der Renaissance: „Je mehr ein Mensch gelitten, gefürchtet und sich abgemüht hat, desto mehr genießt er die Freude. Je mehr seine Seele von heftigen Beängstigungen und düsteren Betrachtungen besessen gewesen ist, desto größeres Vergnügen empfindet er von edler und harmonischer Schönheit. Je mehr er sich angespannt oder sich beherrscht hat, um etwas durchzusetzen, desto mehr genießt er, wenn er sich öffnen oder sich gehen lassen kann. Der alltägliche Ernst seines Lebens, die Fülle seiner Gefahren und

die Schwierigkeit, mit welcher sein Ausruhen und sein Sichgehenlassen verbunden ist, tun nichts als die Eindrücke, welche er von den Künstlern empfängt, noch zu beleben und zu verfeinern." Daß Asklepios, der Vater der Ärzte, nach der griechischen Sage ein Sohn des Apollon war, erwies sich durch das Beispiel Billroths von neuem. Ein echter Apollonenkel, verstand er sich auf Saitenspiel, Tanz und Gesang ebensogut wie auf seine Medizin, und wie er von jedem Gelehrten verlangte, er solle ein Künstler sein, vom Arzte aber besonders, daß er dem Namen „Heilkünstler" Ehre mache, so war auch er inner- und außerhalb seiner Wissenschaft ein wahrer Künstler. Was ihm als Klavierspieler und Geiger an Technik mangelte, wog er reichlich durch sein rasches und richtiges Erfassen und durch sein feines, gründlich gebildetes musikalisches Verständnis auf. So stellte er als Quartett- und à quatre mains-Spieler seinen Mann und führte als Musikkritiker (von 1861 bis 1863 in der „Neuen Züricher Zeitung") eine schneidige, gefürchtete Feder. „Wenn erst ein Arzt musikalisch wird," sagt der Beethoven-Biograph Wilhelm von Lenz, „so wird er es gewöhnlich recht gründlich."

Schon am 22. April 1866 hatten Kirchner und Brahms das neue G-dur-Sextett bei Billroth vierhändig gespielt, und später übernahm dieser selbst bei einer Aufführung nach dem Original die zweite Bratsche — er hatte das Instrument erst kurz vorher behandeln gelernt — und am 17. Mai schreibt er seinem „lieben Brahms" eine genaue Tour durchs Berner Oberland vor. Brahms dankte ihm (noch aus Winterthur, von dem er gelegentlich nach Zürich hinüberzufahren pflegte) für die freundliche Aufmerksamkeit und meldete, daß er, ohne seinen Rat abzuwarten, diesen bereits aufs schönste und genaueste befolgt habe. Die „herrliche Tour" über Bern, Thun, Thuner See, Interlaken, Himmelflüe, Grindelwald, Lauterbrunnen, Mürren, Selisberg, Flüelen, Luzern und Zug sei bereits absolviert, und er werde jetzt in Zürich Logis suchen, um von den Herrlichkeiten der Alpenwelt bald noch öfter und mehr zu sehen. Am 22. Juli machten sie zusammen mit Kirchner eine Partie nach Rapperswyl. Kirchner vermittelte auch die Bekanntschaft mit Gottfried Keller, die sich indessen erst bei Brahms' viertem Schweizer Aufenthalt (1874) für beide Teile er-

giebiger gestalten sollte. Steiner (a. a. O.) läßt sich von Hegar erzählen, daß Brahms damals wie später bei Wesendoncks verkehrt und ein lebendiges Interesse an den Tag gelegt habe für alles, was man dort über Wagner erfahren konnte. So habe er die ersten Skizzen zu „Tristan und Isolde" und eine Klaviersonate, sowie die von Wagners eigener Hand geschriebene „Rheingold"-Partitur „mit einer gewissen Ehrfurcht" betrachtet, wie er überhaupt damals immer mit großem Respekt von Wagner gesprochen habe.

Am 17. August räumte Brahms das Häuschen auf dem Züricher Berge und vertauschte es mit dem auf der „Luisenhöhe" in Lichtental gelegenen. Er wollte nur vier Wochen in Baden-Baden bleiben, die er für die vorläufige Schlußredaktion seines, bis auf den fünften Satz, vollendeten Requiems nötig zu haben glaubte, gab dann aber noch einen Monat zu und ließ sich von Joachim gern zu der kleinen Konzertreise verführen, die, wie wir bereits wissen, am 24. Oktober in Schaffhausen begann und Mitte November in Mannheim ihren Abschluß fand. Joachim reiste nach Paris, und Brahms kehrte nach anderthalbjähriger Abwesenheit von Wien dorthin zurück. Einige Briefstellen werden genügen, uns über seine Stimmung zu unterrichten. Sie war die denkbar beste, nach der schweren, glücklich vollbrachten Arbeit, und wurde durch die andauernd guten Nachrichten, die er von Hause empfing, und durch die Aussicht auf die lustige Reise mit seinem geliebten Joachim bis zum Übermut gesteigert. „Mit einer Symphonie kann ich leider nicht aufwarten, aber ein Gaudium wäre mir's, wenn ich Dich, lieber Albert, einen Tag hier hätte, um Dir mein sogenanntes ‚Deutsches Requiem' vorzuspielen". (Baden-Baden, September, an Dietrich).[1])

„Nicht wahr, das glauben Sie mir, daß ich Ihren Brief auszugenießen verstand? So lange konnte mich das Anschauen und Lesen der zierlichen Schrift und der liebenswürdigen Worte erfreuen, ehe der Dank sich hervordrängt. Auch den zweiten Grund mögen Sie geahnt haben — ich bin wirklich lange und oft im Begriffe gewesen, nach Wien zu fahren. Es zieht mich so

---

[1]) Von Dietrich in seinen „Erinnerungen" unrichtig „Hamburg 1867" datiert.

vieles. Ich hoffte und hoffe noch, es muß sich Bedeutendes begeben bei Ihnen, das möchte ich mit erleben — doch Politik und junge Mädchen!" (Ebendort an Nelly Lumpe.)

„Ich denke entschieden den Winter in Wien zuzubringen, ja, ich war oft auf dem Sprunge, hinzufahren. Da mich persönlich der Krieg und die jetzigen Verhältnisse nicht berühren, so zieht mich vieles, gar vieles nach Wien, und könnten nur praktische, nötige Gründe mich lange aufhalten. Wie sehr das Erlebte den ganzen Menschen packte und beschäftigte, wirst Du an Dir selbst erfahren haben. Bei Euch ist es denn doch wirklich so schlimm, daß man fest hoffen könnte, bald das Erfreulichste erleben zu müssen! Aber — die Welt geht langsam vorwärts, einstweilen können wir wohl den Preußen immerhin für den Krakehl danken, ohne das geht's gar nicht vorwärts." (Ebendort an Gänsbacher.)

„Sie tun trotz meiner wiederholten Anspielungen gar nicht desgleichen, und ich muß mich noch an Ihre Frau [wenden], um für den Schanzengarten eingeladen zu werden. Ich komme aber, Sie mögen nun wollen oder nicht. Doch kurz zur Sache, lieber Herr Ullmann-Rieter! Joachim spielt den 21., 23. und 27. in Basel, Zürich und Bern, am 15. November in Paris. Bis zum 7., 8. November ungefähr wünschten wir beide zusammen Konzerte zu geben bei Ihnen. Da nun drei Städte schon mit Joachim bedacht sind, so dächte ich, wir blieben in Winterthur und gäben da abwechselnd für die Synagoge, das neue Schulhaus, das Krankenhaus, die Maladen von der Grenzwacht usw. Konzerte. Die resp. Stiftungen garantieren die Kosten, vom Gewinn kriegen wir jeder etwa 120 %, so wird sich die Sache wohl machen. Ihrer Frau wird das nun wohl alles recht sein, und was Sie meinen, haben Sie vielleicht die Freundlichkeit, mir mit einer Zeile zu melden. Im Ernst: wie, was, wo, warum sollen wir machen? Ich weiß nur eine bescheidene Antwort auf das letzte. Wir spielen natürlich lauter Sachen aus Ihrem Verlage, mindestens aus Ihrer Leihanstalt. Dr. Z. lade ich direkt ein, wenn Sie nur gütigst für seine Mitwirkung sich verwenden wollen. Haben Sie die Violinsonate von Weber [1]) in E schon gedruckt, oder

[1]) Welcher Weber?

müssen wir uns das Manuskript erbitten? Doch — nun kommen Sie, wenn Sie mögen, verfügen Sie ganz über uns, ‚zu jedem reinlichen Geschäft‘, und sonst schreiben Sie einen Absagebrief.“ (Ebendort 6. Oktober an Rieter).[1])

Kurz vor seiner Abreise nach Wien aber richtete er von Mannheim aus folgende Zeilen an den Vater:

„Ich schreibe nur wenige Worte, damit Du erfährst, daß ich sehr vergnügt bin und im Begriff, nach Wien zu fahren. Adressiere: Wien, Musikhandlung des Herrn Spina, am Graben. Unsere Reise hier war höchst lustig und in jeder Beziehung erfreulich. Joachim mußte leider gestern nach Paris, sonst hätten wir uns noch lange erfreuen können, den Leuten hier vorzumusizieren. Meine Sachen sind hier sehr gekannt und geliebt, mein Spiel hört man gern, und nur zuviel Vergnügen macht so das Konzertgeben . . . Über Deine Verbindung freue ich mich wohl jeden Tag aufs neue! Wie besorgt und unruhig würde ich an Dich denken, wüßte ich Dich allein, und hätte ich nicht an eine zweite Mutter freudig zu denken, die Dich glücklich macht. Grüße sie also auf herzlichste und den zweiten Fritz [Fritz Schnack, den Stiefbruder] und laß mich auch recht oft hören von allem. Ich soll in wenig Stunden abfahren. Nächstens schreibe ich mehr. Lebe recht wohl und behalte lieb Deinen Johannes.“

Das Manuskript seines Requiems im Koffer und eine vollgespickte Börse in der Tasche, kam Brahms Ende November 1866 nach Wien, stieg zuerst bei seinen Freunden Arthur und Bertha Faber ab, verlebte einen fröhlichen Weihnachtsabend in ihrem Hause und bezog dann im vierten Stock des Geroldschen Hauses (Postgasse Nr. 6) bei Frau Favarger ein dreifenstriges Eckzimmer, das durch ein als Durchgang benutztes Kabinett mit dem Vorzimmer verbunden war. Er stellte sein Klavier ans Fenster, den Schreibtisch daneben, freute sich des weiten Ausblicks, der ihm ein Stück Alt-Wien mit den Türmen der Jesuitenkirche und dem Kahlenberge

[1]) Mit der Anrede „Ullmann-Rieter“ spielt Brahms auf den Impresario Ullmann an, der damals die Welt mit der für seine „Patti-Konzerte“ angeworbenen Künstlertruppe bereiste. Für wohltätige Zwecke konzertieren zu lassen, war eine Passion der Frau Klara Rieter, Dr. Z. eine bei Kirchner und Brahms mißliebig gewordene Persönlichkeit.

im Hintergrunde zeigte, besuchte regelmäßig das Café Deuerlein an der Ecke der Wollzeile, wo er mit Robert Volkmann und Goldmark zusammensaß, ging in den neuen Anlagen des Stadtparks spazieren und wäre sehr zufrieden gewesen, wenn ihn nicht die Trommler und Trompeter der allzu nahen Stubenringkaserne beim Eintritt der wärmeren Jahreszeit aus seiner gemütlichen Wohnung wieder vertrieben hätten. Seine erste Sorge in Wien war, den Klavierauszug seines Requiems anzufertigen, um ihn Frau Schumann, die sich schon in Baden-Baden, als Johannes ihr das Werk aus der Partitur vorspielte, entzückt darüber geäußert hatte, auf den Weihnachtstisch legen zu können. Sie hatte sich ihr Geschenk redlich verdient dadurch, daß sie in Frankfurt am Main dem A-dur-Quartett, in Leipzig dem Horn-Trio durch ihr meisterhaftes und klares Spiel zu einem ungewöhnlichen Erfolge verhalf, und berichtete am 9. Dezember 1866 an Levi: „Von Johannes hatte ich mehrere Briefe aus Wien; es gefällt ihm ganz wie sonst, das Leben, die Bekannten ganz gut. Über den Verfall des Theaters aber schreibt er sehr traurig und glaubt an baldigen gänzlichen Zusammensturz.[1]) Er macht jetzt den Klavierauszug vom Requiem, nennt es aber ‚eine bitterböse Arbeit‘, da er doch keine der vielen Schönheiten auslassen mag“ .... Am 30. Dezember schreibt Frau Schumann an ebendenselben: „Johannes hat mich überrascht mit dem Klavierauszuge des Requiems, worüber ich sehr erfreut war, und was ich mir schon wieder mit wahrem Genusse durchgespielt habe. Mir scheint, es geht doch alles in Wien wieder den alten Gang, und denken Sie: Hellmesberger, der im vorigen Jahre den Streich gespielt mit dem Quintett, ist jetzt ganz zärtlich gegen Johannes und hat auch das zweite Sextett auf das Programm gesetzt. Mit Füßen treten sollte man solch Volk!“ [2])

Von der ersten, erfolglosen Aufführung des G-dur-Sextetts

[1]) Laubes unfreiwilliger Rücktritt von der Direktion des Burgtheaters rächte sich, und die Hofoper befand sich unter Salvis ihrem Ende nahender Direktionsführung in vollkommener Deroute.

[2]) Hellmesberger wollte Brahms die Begünstigung Ferdinand Laubs fühlen lassen und akzeptierte das f-moll-Quintett, um es dann beiseite zu legen. Das Werk kam erst am 16. Dezember 1875 (!), von Epstein gespielt, bei Hellmesberger als Novität zur Aufführung.

(am 3. Februar 1867) ist schon bei der Besprechung des Werkes die Rede gewesen. Ebenso von den Konzerten, die Brahms im Februar und März 1867 in Österreich und Ungarn gab. Daß er das Requiem gern in Pest „losgeworden" wäre, d. h. zur Aufführung gebracht hätte, erfahren wir aus einem im April an Dietrich gerichteten Briefe. Er will es Dietrich schicken, wenn dieser nach Düsseldorf zum Musikfest gehe, damit er es auch den Bonner Freunden Deiters und von Noorden mitteilte. Seltsamerweise schlägt er auch Joachim Teile des Requiems für das Programm ihrer Wiener Novemberkonzerte vor. Es lag ihm ersichtlich viel daran, die stumme Partitur endlich einmal erklingen zu hören. Von Levi, der in solchen Fällen immer zuerst bei der Hand war, trennte ihn für einige Zeit ein Zerwürfnis. Levi war durch Krankheit tief herabgestimmt, und es hatte wenig zu seiner Ermutigung beigetragen, daß Brahms ihm gelegentlich einmal, aber sehr mal à propos den Standpunkt über seine Kompositionen gründlich klarmachte. „Wenn ich nicht dächte", schrieb er ihm, als er bemerkte, wie sehr er den Freund gekränkt hatte, „wir sähen uns sehr bald wieder, würde ich jedenfalls jetzt ein Stündchen bloß und ganz an Dich schreiben. So aber verzeihe, wenn ich erst mündlich Dich bitten werde, so herzlich gut Gemeintes, wie ich Dir sagte, nicht bitter zu nennen und zu nehmen, es auch nur schön und gut und freundlich wirken zu lassen. Sonst habe ich doch gar zu sehr recht, wenn ich oft bedenklich meine, einen Mann braucht man nicht zu versuchen, biegen zu wollen, und Stillschweigen sei nur gar zu oft das Beste." Dasselbe meinte Levi und erwiderte nichts mehr. Infolgedessen kam Brahms im Sommer nicht nach Baden-Baden, sondern lud Vater und Stiefmutter nach Österreich ein. Sie sollten ihre nachträgliche Hochzeitsreise in seiner Gesellschaft machen. Der Gedanke, den beiden guten Leuten die Herrlichkeiten der Steyrischen und Salzburgischen Gebirgswelt zu zeigen und sich an ihrem Erstaunen zu weiden, bereitete ihm ein inniges Vergnügen.

Dieser schöne, des liebenden Sohnes würdige Gedanke war denn auch so ziemlich das Beste an der wunderlichen Reise, die Johannes mit seinem Vater und Gänsbacher am 2. August von Wien aus antrat. Mutter Karoline hatte als praktische Frau

das klügere Teil erwählt und war in Hamburg geblieben. Von der Ausrüstung, die Gänsbacher als erfahrener Alpenwanderer den beiden empfahl, wollten sie nichts wissen.[1]) Jeder nahm nur ein Paar Stiefel und einen Anzug mit und setzte seinen Stolz darein, als abgehärteter Mann keine Unterbeinkleider zu tragen. Dem Alten disputierte Gänsbacher, zum großen Verdruß des Jungen, dieses notwendige Wäschestück auf. Johannes gefiel es überhaupt nicht, daß ein anderer in Touristenangelegenheiten ihm, der bereits das Berner Oberland befahren hatte, überlegen sein sollte; er fürchtete offenbar, in seiner Besorgnis für den Vater verkürzt und von dem Freunde bei seinem Vater ausgestochen zu werden. „Maulhalten, Hannes," war das dritte Wort des Alten. Johannes tat immer das Gegenteil von dem, was Gänsbacher anriet, und gebärdete sich dabei wie ein verzogenes Kind. So gab es unaufhörliche Reibereien, und Vater Jakob mußte begütigen und vermitteln. So lange sie sich auf der Eisenbahn und im Wagen fortbewegten oder die Täler der Vorgebirge über breiten Fahrstraßen durchschritten, bewährte sich die Brahmssche Garderobentheorie: „Nur keinen unnützen Ballast, nur nichts Überflüssiges!" ganz vortrefflich. Sie besuchten die Familie des Dr. Hauer in der Öd, pilgerten von Gutenstein durch Kloster- und Höllental zur Singerin und nach Reichenau, fuhren mit der Bahn über den Semmering nach Mürzzuschlag und zu Wagen nach Mürzsteg, gingen sieben Stunden lang nach Mariazell und langten endlich in Weichselboden und Wildalpen am Fuße des Hochschwab an. Vater Brahms erschrak vor dem riesigen Berge und erklärte, sin Jung und der Dokter sollten man tausammen dort up, er werde unten auf sie warten. Johannes mußte sich den Bergführer gefallen lassen, den Gänsbacher, schon des Gepäcks wegen, bestellt hatte, zeigte aber dann, daß er diesen unwillkommenen Begleiter nicht brauchte, behielt den Überzieher trotz des heißen, steilen Weges an und lief immer um zehn Minuten voraus, so daß Gänsbacher die ganze Tour über allein blieb. Mit unheimlicher Schnelligkeit setzte Brahms über Schutthalden und gefährliche Stellen hinweg, wobei ihm seine Kurzsichtigkeit insofern zu statten kam, als er die Gefahren gar nicht bemerkte, denen er sich preisgab. Während

[1]) Die ergötzlichen Details verdanken wir Josef Gänsbacher.

des fünfstündigen Anstieges blieben die Berge in Nebel gehüllt. Als sie oben im Schutzhause waren, begann sich der Dunst zu zerteilen, und sie hätten die schönste Aussicht gehabt, wenn Brahms sich nur eine Viertelstunde geduldet hätte. Gänsbacher dachte ihn durch den mitgenommenen Proviant in bessere Laune zu bringen. „Willst Du nicht einen Schluck Wein?" fragte er. „Ach, ich habe eigentlich gar keinen Durst," erwiderte Brahms, „na gib mal her." Er nahm die dargebotene Flasche und trank sie, ohne abzusetzen, auf einen Zug aus. Dann sagte er: „Der Vater wartet unten" und ließ sich weder durch Vorstellungen noch Bitten zurückhalten. „Du kannst ja so lange oben bleiben, wie es Dir gefällt. Ich gehe." Und damit ging er. Gänsbacher folgte ihm seufzend; er wollte Brahms den bedenklichen Abstieg nicht allein machen lassen. Der aber lief, als ob er gejagt würde, und Gänsbacher verlor ihn bald aus dem Gesicht. Im Wirtshause rief ihm Brahms, der bereits abgegessen hatte, entgegen: „Na, wo bist Du denn so lange geblieben? Ich warte schon seit einer Stunde auf Dich." Natürlich waren seine Stiefel zerrissen und durchgelaufen, worüber Brahms sich furchtbar entrüstete — der Führer hätte einen besseren Weg einschlagen sollen! Nun mußten sie, zum Ärger von Brahms, der womöglich alles zu Fuße machen wollte, per Wagen nach Hieflau und durchs Gesäuse nach Admont, von da abermals per Wagen nach Aussee. Beim Hofrat N., bei dem sie eingeladen waren, ging Johannes zwei Tage in Pantoffeln herum, bis er sein ausgebessertes Schuhwerk wieder bekam. Beim Anblick des Grundlsees sagte der Alte: „Kiek, Hannes, ganz wie bei uns das Alsterbassin"! Von dort reisten Vater und Sohn allein weiter, Johannes ersichtlich froh, daß er seinen Vormund und Reisemarschall los wurde und nun seinem guten Alten nach Herzenslust vorschwärmen konnte, was seinem Sinn gefiel. Sie spazierten am Kammersee bei Mondschein, bestiegen in Ischl den Kalvarienberg, fuhren über den Wolfgang- und Mondsee und kamen sogar glücklich auf dem Gipfel des Schafbergs an, der Sohn zu Fuß, der Vater zu Pferde.

Ein Augenzeuge jener Bergfahrt[1]) berichtet darüber: „Als

[1]) Herr Dr. Julius Magg in Wien.

ich mit meiner Frau am 13. August 1867 den Schafberg bestieg, trafen wir schon hoch oben, dort, wo der von uns benützte Abkürzungspfad in den gewöhnlichen Weg einmündete, Brahms, zur Seite seines auf einem Pferde den Berg hinanstrebenden Vaters. Nach freundlicher Begrüßung sagte Brahms, der vor Vergnügen strahlte, er sei so glücklich, seinen Vater, der wenig aus Hamburg herausgekommen sei, hier bei sich zu haben und ihm die Schönheiten der Natur im Gebirge zu zeigen. ‚Nicht wahr, Vater, hier ist es herrlich? Die Luft! Und der weite Ausblick!‘ Der alte Herr nickte ihm freundlich zu, und nach einer Pause sagte er: ‚Aber nicht wahr, Johannes, das tust du mir nie wieder?‘ — Eine Stunde später waren wir oben in der Gaststube mit vielen jungen Männern, Nord- und Süddeutschen. Eine Gesellschaft sang das bekannte Burschenschaftslied: ‚Wir hatten gebauet ein stattliches Haus‘. Nach dem klagenden Schlusse erhoben einige Preußen ärgerlich Einsprache, die großen Erfolge des Vorjahres derart zu behandeln. Ich meinte: ‚Aber, meine Herren, hier sind Sie in Österreich! Wir Österreicher müssen fertig werden mit unseren Empfindungen, aber Sie sollten nicht durch Ihren Streit unsere Wunden aufreißen.‘ Da stimmte Brahms mir lebhaft zu, sprach auch begütigend zu den andern, und sehr bald war der Friede hergestellt. Vielleicht war dies das einzige Mal, daß Brahms in eine halb-politische Erörterung eingriff.“

Vater Brahms, der über die Reise ein kleines Journal führte,[1]) notiert: „Sonnenuntergang und Vollmond gesehen, lange lustig gewesen beim Punsch. Morgens früh 3 Uhr Sonnenaufgang, immer schönes Wetter, um 1 Uhr wieder zurück nach Schärfling, mit Wagen nach Mondsee.“ Dort trafen sie mit der Familie Nawratil und Frl. Hania Graßl zusammen, und der Alte spielte sehr possierlich den Galanten. Sie reisten dann weiter nach Salzburg und kamen dort ermüdet und hungrig an. Der Vater aber wollte von keiner Rekreation etwas hören, bis er nicht in dem Hause gewesen wäre, in welchem Mozart das Licht der Welt er-

---

[1]) Der Güte des Herrn Fritz Schnack verdanken wir eine Abschrift des interessanten Diariums.

blickte.[1]) Sie wohnten dann im Dom der Messe bei, die zu Ehren von Kaisers Geburtstag zelebriert und mit Mozartscher Musik begleitet wurde, und hatten das Glück, die allerhöchsten Herrschaften zusammen mit Napoleon und Eugenie, die zur Entrevue nach Salzburg gekommen waren, aus nächster Nähe zu sehen. Nach einem Ausfluge, der sie nach Berchtesgaden und an den Königssee führte, trennten sich Vater und Sohn. Johann Jakob fuhr durch Bayern, Baden — der Umweg mußte des Heidelberger Schlosses wegen, auf Wunsch des Sohnes gemacht werden — Rheinpreußen und Hannover nach Hamburg, Johannes aber kehrte nach Wien zurück. Der Alte tat zwar seinem Hannes den Gefallen, die Route nach dessen Willen einzuhalten, das Heidelberger Schloß aber schenkte er sich, weil er so bald wie möglich wieder in seinem gepriesenen Hamburg sein wollte, über das ihm nichts auf der Welt ging. Am 11. Oktober schrieb Johannes an den Vater: „. . . . Daß die Arbeit nicht gleich schmeckt, begreife ich wohl. Wenn sich nun überhaupt nicht viel Arbeit für Dich findet, so laß Dich das nicht beunruhigen, aber schreibe mir darüber deutlich. Bist Du denn diesen Winter noch bei den Philharmonikern? — Im November und Dezember habe ich hier mit Joachim Konzert. Nach Neujahr denke ich Euch zu besuchen, darauf würde ich mich sehr freuen! . . . Ich bin nicht mehr ausgefahren, sondern habe hier die Zeit verbummelt. Jetzt kommen auch allmählich alle Leute vom Lande zurück. Die Familie (Graßl) aus Schafberg, wo Du gar einen Kuß mitgenommen hast, ist aber noch nicht da, . . . Vater, wirst Du mir denn im nächsten Sommer wieder einige Wochen schenken? Das wäre das einzige, worauf ich mich freuen würde. Viel praktischer würde ich alles einrichten, daß Du es bequemer hättest und auch recht viel Schönes siehst. Wie lange hast Du Dich denn eigentlich in Heidelberg aufgehalten? Und wie lange auf dem Schloß?" . . . Der Vater brachte, so sauer es ihm wurde, ohne sich's merken zu lassen, das verlangte „Opfer", und Johannes, der in seinem liebevollen Eifer nicht bedachte, daß ein Mann von zweiundsechzig Jahren den

---

[1]) Nach einer mündlichen Mitteilung des Meisters, der den pietätvollen Sinn seines Vaters dabei rühmte.

Frieden seiner angenehmen Häuslichkeit den Strapazen weiter Reisen vorzog, sollte die Freude haben, ihm im Sommer 1868 auch die Schweiz zu zeigen.

Inzwischen war das Gerücht, daß Brahms ein Requiem komponiert habe, nach Wien gedrungen, und Herbeck, der sich eine solche Novität für die Gesellschaftskonzerte nicht entgehen lassen durfte, erbot sich, die drei ersten Sätze des Werkes — mehr hätten die Abonnenten auf einmal nicht vertragen! — zur Aufführung zu bringen. Brahms nahm das Anerbieten dankbar an, und so prangte auf dem Programm des zweiten Gesellschaftskonzertes vom 1. Dezember 1867 als Nummer eins: „Brahms, Johannes. Drei Sätze aus ‚Ein deutsches Requiem‘, für Solo, Chor und Orchester. (Manuskript, zum 1. Male.)“ Als Nummer zwei folgten acht Stücke aus Schuberts „Rosamunde“ — die Romanze, gesungen von der ausgezeichneten Stockhausen-Schülerin Helene Magnus, der nachmaligen Frau Dr. Erich Hornbostel. Die Aufführung war mangelhaft vorbereitet, das Werk nur obenhin einstudiert. Im großen Redoutensaale, wo sie stattfand, gab es keine Orgel; der Paukist glaubte bei dem Orgelpunkt am Ende des dritten Satzes, nachdem Dr. Panzer das schwierige Baritonsolo schlecht und recht beendet hatte, ein übriges tun zu müssen, und schlug mit seinem donnernden Gehämmer die kunstvollste aller Brahmsschen Fugen in Stücke. Das verblüffte Publikum, das vergebens auf einen versöhnenden Schluß wartete, fand den Lärm mit Recht empörend und brach, als eine kleine Minorität Beifall zu klatschen wagte, in leidenschaftliche Protestrufe aus, die in ein feindseliges Zischen übergingen. Rudolf Hirsch, der Referent der „Wiener Zeitung“, der in allen, Brahms betreffenden Widerwärtigkeiten als glaubwürdige Autorität gelten darf, berichtet: „Lange währte der unwürdige Strauß — zwischen den heftigsten Ausbrüchen des Mißfallens und gegnerischen (!) Bravosalven — da erschien Herr Johannes Brahms, à la Offenbach das unvermeidliche Hornglas eingeklemmt, und verneigte sich dankend. Ich füge hier in lauterer Wahrheit hinzu, daß die Opposition die ungeheuere Majorität bildete.“ Der wohlwollende und besonnene Hanslick nennt das „Deutsche Requiem“ ein Werk von ungewöhnlicher Bedeutung und großer Meisterschaft, eine der reifsten Früchte, welche aus dem

Stil der letzten Beethovenschen Werke auf dem Felde geistlicher Musik hervorgewachsen, zitiert die Äußerung eines unbekannten „Jemand“, der die Wirkung des fugierten Orgelpedales mit der beängstigenden Empfindung verglich, die man beim Fahren durch einen sehr langen Tunnel hat, meint aber, daß die Stelle, vom Orgelpedal gehalten, wahrscheinlich diese alterierende Wirkung verlieren würde, welche hier dem Erfolg des dritten Satzes so sehr geschadet habe: „Brahms braucht sich darob nicht zu grämen — er kann warten.“ Wie er dachte auch Brahms, wenn ihn auch die Mißhandlung, die er erfuhr, viel empfindlicher berührte, als vor alter Zeit das Leipziger Fiasko seines d-moll-Konzertes. An Karl Reinthaler in Bremen schrieb er: „Die hiesige (Wiener) Aufführung hat mir große Lust gemacht. Lassen Sie sich durch etwaige Berichte nicht irremachen, denn es ging, namentlich bei den Orchesterproben, gar eilig her.“ Die Wiener Reprisen des vollständigen Werkes in den Jahren 1871 und 1875 trugen ihm mehr ein als eine konventionelle réparation d'honneur, und der von den Bauleuten verworfene Eckstein wurde einer der Grundsteine seines unvergänglichen Ruhmes.[1])

[1]) Bei einer, am ersten Jahrestage seines Todes vom Cäcilienverein in Rom veranstalteten Aufführung des Requiems (1898), der wir beiwohnten, erregte gerade jene perhorreszierte Fuge einen unbeschreiblichen Enthusiasmus, und das tobende Publikum ruhte nicht eher, als bis sie da capo gesungen wurde. — Übrigens war Brahms von der übeln Wirkung der Stelle in der ersten Wiener Aufführung selbst frappiert. Denn er schickt den Satz seinem alten Lehrer Marxsen mit den Worten: „. . . Weiter lege ich etwas aus meinem Requiem bei; hierfür bitte ich nun recht sehr um einiges Geschreibsel. Es sieht stellenweis etwas kurios aus, und vielleicht nimmst Du, um mein Manuskript zu schonen, einen Notenbogen und zeichnest mir einige nützliche Bemerkungen auf. Das wäre mir gar lieb. Das ewige D in Nr. 3. (Der Orgelpunkt.) Wenn ich einmal keine Orgel mehr gebrauche oder habe, da klingt's doch nicht. Ich möchte manches fragen. Hoffentlich hast Du Zeit und einige Lust, dann siehst Du schon, was zu fragen und zu sagen.“ Vgl. I S. 35.

VI.

Es gibt Werke der Kunst, die, vom Odem der Ewigkeit durchweht, die Witterung des Unvergänglichen haben. Sie, die erkoren sind, zu der Menschheit Höhen emporgehoben zu werden, um mit reinem, nimmer verlöschendem Lichte den Wandel der Zeiten zu überglänzen, verkündigen ahnungsvoll schon dem Mitlebenden ihren Beruf und lassen ihn des beseligenden Glaubens inne werden, daß ein höheres Leben besteht im Geiste und in der Wahrheit. Wir preisen die Begnadigten, denen die Sonne Homers lächelte, die mit Äschylos und Sophokles den olympischen Spielen beiwohnten, die Dantes Terzinen und Petrarcas Sonette von den Lippen ihrer Dichter vernahmen, die Rafaels, Michelangelos und Tizians Schöpfungen zuerst bewundern konnten, die Shakespeares gigantische Gestalten aus dem Chaos der Nacht heraufsteigen sahen, die Goethes und Schillers goldene Tage miterlebten und die Werke eines Bach und Händel, Mozart und Haydn, Beethoven und Schubert unmittelbar aus den Händen ihrer Meister zum Geschenk empfingen. Wir beneiden diese Glücklichen, ohne danach zu fragen, ob sie sich auch würdig zeigten dieser auserlesenen Gnade und Gunst des Schicksals; wir versetzen sie unter die Heroen und unsere schaffenden Genien unter die Götter und vergessen gern, daß sie nur Menschen waren wie wir. Andere werden nach uns kommen, die wieder unseres Glückes wegen uns rühmen und es nicht begreifen werden, wie wir zagen und zweifeln und in das alte, ohnmächtige und feige Klagelied des Epigonentums einstimmen konnten, von dessen trübseligen Klängen die Jahrhunderte widerhallen. Dank sei den Künstlern und ihren Werken, die den Schleier von unseren Augen wegziehen und uns Kurzsichtige hellsehend machen, daß wir die Schönheit in ihrer Allgegenwart, die an keine Zeit gebunden ist, von Angesicht zu Angesicht schauen, Dank vor allem Johannes Brahms und seinem Requiem, diesem

nie versiegenden Quell schmerzstillenden Trostes, erlösenden, göttlich-menschlichen Mitleidens und beseligenden reinen Himmelsfriedens!

Ein deutsches Requiem hat Brahms seine Trauermusik genannt, zum Unterschiede von der in der katholischen Kirche gebräuchlichen lateinischen Totenmesse. Sein Requiem aber ist nicht etwa bloß in dem Sinne deutsch, daß es eine Übersetzung oder Umdichtung des alten lateinischen Textes wäre, was es nicht sein will, es ist deutsch seinem Charakter nach, der sich in der nachdenklichen, gewissenhaften Wahl seines Textes ausspricht. Man könnte auch sagen, das Requiem sei protestantisch, wenn man den Begriff des Protestantismus weiter faßt, als ihn die Orthodoxen fassen, und das freie Forschen in der Heiligen Schrift zu seinen hauptsächlichsten Merkmalen rechnen will. Der Deutsche hat das Recht der Bibelfreiheit für den Laien mit seinem Blute erstritten und damit der priesterlichen Gewalt ihre stärksten Waffen entwunden; der deutsche Künstler gebrauchte also nur sein protestantisches, gutes Recht, als er sich erlaubte, aus den Schriften des alten und neuen Testaments Stellen herauszulesen und zusammenzufügen, wie sie ihm für seinen idealen Zweck tauglich zu sein schienen. Ihm schwebte der eines Weltweisen würdige, einfache und humane Gedanke vor, daß nicht die Toten, sondern die Lebenden der Ruhe und des Trostes bedürfen. Dieser Gedanke ist weltlich, und doch nicht irreligiös, er ist philosophisch, aber er ist fromm und schön, und er ist durchaus antidogmatisch. Denn er umfaßt in seiner schlichten Größe und schrankenlosen Liebe alle Bekenntnisse und öffnet weit die unbekannten Pforten eines neuen Hypäthraltempels, dessen Dach die blaue Himmelswölbung ist, und dessen mit Zypressen der Trauer und Rosen der Liebe bekränzte Halle bereit steht, die Leidtragenden aller Nationen und Sekten als eine einzige, durch heilige Schmerzen verbundene Brüder- und Schwesterngemeinde in sich aufzunehmen.

In ihrem lateinischen Requiem legt die Kirche das schwerste Gewicht auf die Sequenz des Thomas a Celano, jene, ehernen Fußes ohne Erbarmen einherschreitenden furchtbaren Terzinen des „Dies irae“, welche die Schrecken des jüngsten Gerichts wie mit niederschmetternden Posaunenstößen gewaltig verkündigen. Der plötzlich aus dem Leben Abberufene, der vielleicht „in seiner Sünden Maienblüte“ dahingerafft wurde, muß im Fegefeuer

büßen, und die zahllosen Opfer und Fürbitten seiner Hinterbliebenen können bestenfalls vielleicht die Qualen des Gepeinigten lindern und abkürzen, wenn er keine anderen als läßliche Vergehen zu büßen hat. Alle aber, sie mögen noch unter den Lebenden wandeln oder schon gestorben sein, gleich demjenigen, für welchen gerade ein Seelenamt gefeiert wird, müssen auf die Wiederkehr des Himmelsrichters sich vorbereiten und gefaßt machen: er sitzt zur Rechten Gottes und wird am letzten Tage kommen, „wie der Dieb in der Nacht“, zu richten die Lebendigen und die Toten. Da wird sein Heulen und Zähneklappen, und nicht einmal der Gerechte wird sicher sein vor dem Zorne der beleidigten göttlichen Majestät. Diese entsetzliche, ungewisse Aussicht auf das, außer aller menschlichen Berechnung Liegende und die ihr entspringende Angst vor der ewigen Verdammnis sind die Gefühle, welche der alte Text als einziges Band um Leben und Tod geschlungen wissen will. Anstatt beruhigt und getröstet zu werden, sehen sich die Trauernden neuen Sorgen und Schmerzen überantwortet. Zu dem Jammer um das Abscheiden eines geliebten Menschen gesellt sich die Bekümmernis um sein und ihr ewiges Heil, und die für gute Werke ihren Segen verheißende Kirche reicht den Gläubigen zwar die erwünschte Hoffnung hin auf einen möglicherweise frohen Ausgang am Ende aller Dinge, paralysiert die Gabe aber mit einem starken Antidotum von Zweifeln und hat keinen heilenden Balsam für die Wunden ihrer zerrissenen Herzen. Wenn wir freidenkenden Weltkinder uns bei den geweihten Klängen einer Mozartschen oder Cherubinischen Totenmesse beruhigen und, von Schauern bewundernder Ehrfurcht durchrieselt, vor einer Glaubensmacht uns beugen, die wir nicht begreifen, so ist doch immer die Musik das Medium unserer Gefühle, nicht der Text. Ja, oft ist es uns, als habe die mit Engelsflügeln über ihm dahinschwebende Musik einen ganz anderen Sinn als die von ihr gesungenen Worte, und in den allumfassenden Ausdruck der Töne legen wir Deutungen und Beziehungen, die uns teuer sind.

Anders bei Brahms. Das Wort Christi[1]) aus der Berg-

---

[1]) Das Zitat aus der Bergpredigt des Matthäus-Evangeliums ist die einzige Relation zwischen dem Requiem und Christus. Sein Name wird in dem Werke überhaupt nicht genannt. In einem Gespräch mit Wendt erklärte

predigt: „Selig sind, die da Leid tragen", steht als Motto über dem Eingang seines Friedenstempels, und mit dem Spruch aus der Offenbarung Johannis: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben" werden wir entlassen. Zwei Seligpreisungen schließen das Ganze ein; beide sind motiviert: „Denn sie sollen getröstet werden" und „Denn ihre Werke folgen ihnen nach". Das Werk selbst bringt die tiefere und eingehendere Begründung bei. Es führt die Leidtragenden an die Quelle ihrer Schmerzen, indem es sie zur Teilnahme an der Totenfeier teuerer Entschlafener heranzieht und ihnen an einem gegenwärtigen, in bedrohliche Nähe gerückten tragischen Beispiele zeigt, daß „alles Fleisch wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen" ist. Aber was gepflanzt ist verweslich, wird aufgehen unverweslich. Den Leichenzug geleiten Genien verklärter Geister, die ihr Trostlied in das Wehklagen der Trauernden mischen, und wer die Stimmen der Unsichtbaren vernimmt, kann sich an ihrer Prophezeiung aufrichten, daß „die Erlöseten des Herrn wieder gen Zion kommen werden mit Jauchzen, und daß ewige Freude über ihrem Haupte sein werde". So hat es das Wort des Herrn verheißen, und sein Wort „bleibet in Ewigkeit." Da steht einer aus der Gemeinde auf, ihr Oberhaupt, und redet mit seinem Gotte, wie Hiob einst mit dem Herrn gegrollt und gehadert. Aus ihm spricht der ganze Jammer der zum Tode verurteilten, schwachen und hinfälligen Kreatur: „Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben!", und er fragt erwartungs-, fast vorwurfsvoll: „Nun Herr, wes soll ich mich trösten? Ich hoffe auf Dich." Auch diese Hoffnung hängt im Ungewissen und steht dem Zweifel näher als der Zuversicht. Was wird der Herr antworten, um

---

Brahms, auf die Bemerkung des Freundes (Wendt), daß wir ja sehr gern den felsenfesten Glauben der strengen Christen annehmen würden, der doch eigentlich über alle Not hinweghelfen müsse: „Diese Zuversicht ist doch auch bei den Pietisten sehr selten. Ungemach und Unglück tragen sie meist um nichts leichter, und ein vernünftiger Mensch, der in solchen Fällen aufrecht stehen bleibt, ist doch eine ungleich erhebendere Erscheinung. — In Bremen wird mein Requiem jährlich im Dome gesungen. Aber da der Name Christus gar nicht darin vorkommt, so wird die Erlaubnis zur Benutzung der Kirche nur unter der Bedingung erteilt, daß diesem Mangel durch eine Einlage abgeholfen werde. In der Regel nehmen sie dazu Händels ‚Ich weiß, daß mein Erlöser lebt'."

seinen Knecht zu beschwichtigen? Er reckt nur die Hand aus wie der Schöpfer des Michelangelo und überläßt die Antwort seiner himmlischen Heerschar, die ihn in der Wolke seines Mantels umschwebt: „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an." Die Sterblichen schauen erschüttert umflorten Auges empor, und siehe: der Himmel tut sich vor ihnen auf in seiner Herrlichkeit. Hier denken wir an Rafaels „Disputa" in den Stanzen des Vatikan. „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die loben dich immerdar." Wie die „Una poenitentium, sonst Gretchen genannt", am Schlusse des Goetheschen „Faust" hervortritt, um ihr Mittleramt an dem Geliebten ihrer Jugend auszuüben, so sondert sich eine der Himmelsbewohnerinnen von den übrigen ab und erhebt ihre sanfte Stimme zu der persönlichen Mitteilung: „Sehet mich an: ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt, und habe großen Trost funden." Alle haben sie gekannt, als sie noch in Dürftigkeit unter ihnen lebte, und das Wunder der Danteschen Beatrice, die ihrem Dichter das Paradies erschloß, scheint sich zu wiederholen. Die gegenwärtige Erde bietet ihren Bürgern keine bleibende Statt, also laßt uns die zukünftige suchen! Der Zweifler von vorher ist durch das sichtbare Wunder bekehrt worden, und nicht das allein, es hat ihn erleuchtet wie den Apostel Paulus. Als begeisterter Seher steht er wieder auf und verkündet der Gemeinde in gottestrunkener Ekstase: „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden, und dasselbige plötzlich in einem Augenblick zu der Zeit der letzten Posaune." [1]) Nun

[1]) J. V. Widmann machte sich als Dichter der tiefsinnigen „Maikäferkomödie" Sorgen, Brahms könne es ihm verübeln, daß er die Stelle aus dem Paulinischen Korintherbriefe „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis", welche Brahms so ergreifend behandelt, in satirischem Sinne gebraucht habe, und hielt es für geboten, sich deswegen bei dem Verfasser vorliegenden Buches brieflich zu rechtfertigen: die Verwendung sei erlaubt, weil es unmöglich sei, daß Brahms zu jener Bibelstelle bei seiner Komposition in einem anderen Verhältnisse gestanden habe als in dem des Künstlers zu einem, seiner Phantasie sich darbietenden Stoffe. Ein Vernunft- oder Gemütsverhältnis wäre nicht denkbar: denn diese Worte seien aus dem zur Zeit des Apostel Paulus allgemein verbreiteten Glauben herausgeschrieben, das Welt-

ist „der Tod verschlungen in den Sieg“, der finstere Triumphator ist entthront, und seine Macht für immer gebrochen: „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ Das blöde, kurzsichtige Geschöpf ordnet sich dem Ratschlusse seines allhinschauenden Schöpfers unter, der „würdig ist, zu nehmen Preis und Ehre und Kraft“, durch dessen Willen „alle Dinge ihr Wesen haben“, nachdem sie geschaffen worden sind. Der Dichter des Requiems kann mit der beruhigenden Gewißheit abtreten: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an.“

Wer unserer Darstellung des Textes aufmerksam gefolgt ist, wird nicht mehr über die Zusammenhangslosigkeit oder das „lose

---

gericht werde demnächst hereinbrechen, so daß noch viele der Zeitgenossen des Paulus es erleben würden, wo denn nun angedeutet werde, wie solchen ihr irdischer Leib in einen verklärten werde verwandelt werden, damit sie den früher Verstorbenen, jetzt Auferstandenen gleich seien, ohne daß sie deshalb sterben müßten. Die Emphase, mit der dieses „Geheimnis“ im Korintherbriefe verkündet wird, habe für uns, auch sogar, wenn wir gläubig wären, keine Berechtigung usw. Diesen Brief brachte ich dem schon erkrankten Brahms in der Festwoche zwischen Weihnachten und Neujahr 1897, und Brahms, dem Widmanns „tragikomisches Gedicht“ so außerordentlich wohlgefiel, daß er es in sechs Exemplaren kaufte und verschenkte, sagte: „Sieh mal an, das habe ich gar nicht gewußt“, und stimmte mit mir darin überein, daß es zwar unnötig gewesen sei, sich mit solchen Bedenken zu plagen, der Ernst und die Gewissenhaftigkeit unseres Dichters aber dabei im schönsten Licht erscheine. Bei derselben Gelegenheit bekannte er, daß er weder damals, als er das „Requiem“ schrieb, noch jetzt an die Unsterblichkeit der Seele glaubte. Die Apostelstelle habe ihm nur als musikalisch verwendbares Symbol tiefen Eindruck gemacht, und es sei ihm etwa so „kurios“ zumute gewesen, wie einem künstlerisch empfindenden Weltkinde, wenn der Geistliche in der katholischen Messe die Monstranz erhebt. (Vgl. hierzu I 384.) Widmann kommt bei einer späteren Erörterung derselben Angelegenheit (im Berner „Bund“) zu dem richtigen Schlusse: „Es leuchtet jedermann ein, daß es somit vor dem vernünftigen Denker keinen Sinn hat, diese Worte — ein ursprüngliches Mißverständnis, eine getäuschte Hoffnung der ersten Christen — pathetisch zu nehmen und mit allen Schönheiten auszustatten, welche der Musik zur Verfügung stehn. Aber ebenso leuchtet jedem Musikverständigen ein, daß sie rein durch ihre sprachliche Fassung — „Ich sage euch ein Geheimnis“ — und durch den Hinweis auf die Weltgerichtsposaune, welche die Verwandlung begleiten werde, einen unermeßlichen Phantasiewert für den Tondichter in sich bergen, dem gegenüber alle Erwägung ihrer logischen Bedeutungslosigkeit nicht ins Gewicht fallen konnte.“

Gefüge des Deutschen Requiems" klagen, als einen Mangel, der, wie Friedrich Spitta im schönen Lobeseifer für Herzogenbergs „Totenfeier" sagt, „für jeden unbefangen Urteilenden auf der Hand liegt".[1]) Sind wir befangen, so sind wir es nur durch unsere Hingebung an die Brahmssche Musik, die wahrlich kein sacrifizio dell' intelletto von uns verlangt, sondern uns, wie in vielen anderen Fällen, so ganz besonders in diesem, über mancherlei Verborgenes und Eigentümliches, das nicht für jedermann auf der Hand liegen mag, aufklärt und belehrt. Auch die Musik des Deutschen Requiems ist, gleich jeder Brahmsschen Textkomposition, nichts weiter als der persönliche, denkbar treueste und prägnanteste sinnliche Ausdruck des abstrakten Wortes, und sie führt die konventionelle Sprache des Dichters aus ihrer Allgemeinheit, in individueller, genialer Weise auf den dunklen Untergrund des Gefühls zurück, um sie heller zu erleuchten, als alle gelehrten Kommentatoren der Bibel dies zu tun imstande wären.

Von welchem Gesichtspunkte aus immer wir das Werk betrachten mögen, der Eindruck des Großen und Einfachen, Erhabenen und Natürlichen bleibt uns trotz des reichsten Aufwandes von Kunstmitteln überall gesichert. Es ist wie ein nach verschiedenen Seiten gleichmäßig ausladender Dom, der uns jedesmal die Hauptfassade zuzukehren scheint. Je länger wir den Grundriß dieser wundervollen musikalischen Architektur studieren, desto inniger werden wir von der Einsicht und Kraft des in ihr sich kundgebenden Künstlergeistes durchdrungen: Brahms wußte, was er wollte, und warum er es wollte, und er konnte auch, was er wollte. Fehlgriffe, Irrtümer, tastende Unsicherheiten und verkehrte Berechnungen kommen nicht vor. Der Plan ist groß und kühn genug, aber nicht größer und nicht kühner als der Künstler selbst. In der völligen Überwindung und Bemeisterung des Materials, in der innigen Vermählung des Stoffes mit der Idee, in der reinen Objektivation seines Schöpferwillens zeigt sich hier der wahre und ganze Künstler, im Gegensatze zum falschen und halben, der, vom Stoffe überwältigt und erdrückt, die Zerrbilder und Fratzen unklarer Phantasmen mit der Größe seiner Intentionen

[1]) Friedrich Spitta: „Heinrich von Herzogenberg und die evangelische Kirchenmusik."

zu entschuldigen meint oder fremde Wissenschaften und Künste zur Gevatterschaft für die Mißgeburten seiner Einbildung bittet. Wir bemerken einen sinnreichen Parallelismus, der unter den sieben Abschnitten des Werkes waltet, wie unter den Gliedern eines in Kreuzesform gebauten Gotteshauses. Satz eins und sieben, Eingang und Abschluß, können die Endpunkte der Längenachse bezeichnen, Satz zwei und sechs greifen mit gewaltigen Armen nach beiden Seiten des Querschiffes aus und werden von einem Paar himmelanstrebender, frei vom Fundamente (in fugiertem Maßwerk) aufgeführter Türme flankiert; Satz drei und fünf vervollständigen den Stamm des liegenden Kreuzes ober- und unterhalb des Durchschnitts, und Satz vier, der den Himmel öffnet, ruht in der Mitte der einander schneidenden Schiffe. Dieser Konstruktion entspricht Sinn und Bedeutung der einzelnen Teile. Jeder von ihnen ist wieder in der Weise gegliedert, daß man die fast allen Sätzen zugrunde liegende dreiteilige Liedform erkennen kann. Der Introitus (F-dur) empfängt uns mit einer vierzehntaktigen Orchestereinleitung und einem Chor, welcher an die Seligpreisung der Bergpredigt, die ebenfalls chorisch behandelten Worte des Psalmisten: „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten" anreiht (Des-dur). Schon der zweite Takt der Einleitung, der die Tonart mit der Septime Es alteriert, hat den modernen Charakter des Werkes festgestellt. Geteilte Violen und Violoncelle — die Violinen fehlen — beherrschen das Orchester und verleihen ihm einen tiefen, warmen Glanz, die Harmonie der Holzbläser tritt dem Chor gegenüber, dessen Modulationen leise an die alten Kirchentöne mahnen, und die Harfen begleiten die Verheißungen des Psalmisten (im Mittelteile) mit seraphischen Akkorden. Ein Strahl überirdischen Lichtes verklärt die Erdennacht zu rosiger Dämmerung und kündigt die Helle jenes Tages an, dem kein verblutendes Abendrot ferner den Untergang bereitet. Noch tiefere Ruhe atmet der Schlußchor, der uns unvermerkt wieder zum Anfange hingeleitet; die Stille eines idealen Friedhofes umfängt uns, sie läßt nur das leise Rauschen der Fittiche eines sanften Todesengels hören: der Genius mit der umgestürzten Fackel heißt die Armen ruhen von ihrer Arbeit und eilt mit seiner Seelenbeute der neuen ewigen Heimat zu.

Den Tod in seiner furchtbaren Gestalt als Verwüster und Würger alles Lebendigen lehrt uns der zweite Satz (b-moll) kennen, nachdem wir gerüstet sind, den schrecklichen Herrn ohne Furcht zu empfangen. Er kommt als Herrscher eingezogen auf einem mit schwarzen Rossen bespannten Triumphwagen, den scharlachroten Purpur um die klappernden Knochen gewickelt, die Kaiserkrone auf dem kahlen, augenlosen Schädel, eine Majestät der Angst und des Schreckens, festlich bekränzt mit bunten Grabesblumen, übersäet mit glitzernden Flittern und umqualmt von brennenden Fackeln, unzählige Leichen in seinem Gefolge. Über ihm in der schwülen, matten Luft ziehen die Keren, die Unheilsgöttinnen; sie spreizen ihre dunkeln Flügel aus und singen mit hohler Stimme eintönig den Hymnus der Vernichtung zum Preise ihres Gebieters — „das Gras ist verdorret, und die Blume abgefallen". Unter dem unabwendbaren Schritte des gleichförmigen, gefesselten Basses ♩ | 𝅗𝅥 erdröhnt der Boden. Die ihm entgegengeführte Melodie des langsam im Tanzrhythmus des Dreivierteltaktes sich nähernden Marsches schaukelt Särge auf ihren Tonwellen, Violinen und Violen sind dreifach geteilt, die doppelt besetzten Holzbläser überglänzt die Pikkoloflöte mit ihrem grellen Licht, die Pauken hämmern im gleichen Rhythmus fort: ♪♪♪ | ♩ ♩, um ihn dann wirbelnd umzukehren in: ♩(tr) | ♪♪♪ ♪ 𝄾, und die Harfe schlägt in vollen Akkorden nach. Das Ganze wirkt anfangs gespenstisch wie ein Luftbild, eine Traumvision, bis der Zug mit der handgreiflichen Gewißheit seiner grausigen Realität uns vor Augen zu stehen scheint. Schauerlich den Humor der alten Totentänze beschwörend, klingen die ersten Takte des in einem instrumentalen Zwischenspiele nach Dur transponierten, über dem Orgelpunkt F aufgebauten Themas; tiefe Hörner rufen dissonierend ihre leeren Oktaven und Quinten hinein, dann bricht das volle Orchester mit Trompeten, Posaunen, Baßtuben und drei Pauken nebst dem Unisonochor fortissimo in b-moll los, als sollte jede Hoffnung zu Boden geschmettert werden. Als kontrastierendes Trio des Totenmarsches ertönt ein wunderlieblicher, pseudo-homophoner vierstimmiger Gesang (zu beachten ist der imitierende melodische Baß!),

der wie ein warmer Frühlingsregen (von Flöte und Harfe in fallenden Tontropfen gemalt) die von Dünsten geschwängerte Atmosphäre reinigt. Der Marsch wird wiederholt, und der Tod glaubt zu triumphieren — da zerreißt ein blitzartig niederfahrendes „Aber“ (Poco sostenuto) die schwüle Spannung, und durch das hell aufjauchzende A-dur („Des Herrn Wort“) wendet sich der Chor über d-moll („bleibet“) und G-dur („bleibet in“) nach B-dur („Ewigkeit“). Trompeten, Flöten und Oboen nehmen das Thema des angehängten, von Freude glühenden fugierten Satzes voraus, und die Vokalbässe verkündigen die frohe Botschaft des Propheten: „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen.“ Besonders hervorgehoben sei noch die für Brahms und seine antichristliche, lebenbejahende Anschauung, die nichts von Askese hören will, bezeichnende Stelle: „Und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.“ Der Chor schüttelt beides mit einem Grimm ab, der an Verachtung grenzt.

Eine solche gleichzeitige Vereinigung verschiedener Gefühlsmomente, realer und idealer Werte und entgegengesetzter Stimmungen zur höheren Einheit eines Seelengemäldes, das in der Großartigkeit seiner Konzeption wie in der charakteristischen Entschiedenheit seiner Ausführung in der gesamten Musikliteratur ohnegleichen dasteht, gehört ausschließlich dem Reiche der Töne an und wäre in jeder andern Kunst ein Unding. Diesem in Zeichnung und Farbe, in Kraft und Zartheit des Ausdrucks unübertrefflichen Satze ein ebenbürtiges Pendant gegenüberzustellen, scheint ein aussichtsloses Unterfangen zu sein. Und doch ist dem Tondichter das Außerordentliche gelungen: er überbietet sich selbst. Sein vollgültiges Gegengewicht erhält der Totenmarsch in dem, Hölle und Tod siegreich überwindenden sechsten Satze (c-moll), welcher nach dem Kampfe der Entscheidung sich mit Riesengliedern bis zum Sitze des Allerhöchsten hinaufreckt und den Himmel mit dem Trotz und der leidenschaftlichen Impetuosität eines Titanen-Ansturms erobern will. Eiger und Mönch, die zum Einsiedler des Züricherberges hinübergrüßen, werden auf die Jungfrau getürmt, wie Pelion auf den Ossa, um Zeus-Jehovah auf seinem Throne erzittern zu lassen und die Gestirne herabzureißen. Hier haben wir den zureichenden Ersatz für das fehlende „Dies irae“ des lateinischen Requiems,

einen Ersatz, wie ihn eben nur Brahms schaffen konnte. Das Malerische des zweiten Satzes wird im sechsten zum Dramatischen gesteigert, und der Chor aus seiner dort dem Orchester untergeordneten Stellung in die erste Reihe hinausbefördert. Im Anfang des dreiteiligen Tonstückes scheint alles zu gleiten und zu schwanken, als erbebe die Erde in ihren Grundfesten, und als wäre kein fester Halt zu gewinnen. Die entsetzten Menschenkinder tappen durch die Finsternis des in Nacht verwandelten Tages; sie wissen, daß sie keine bleibende Statt hienieden haben und darauf angewiesen sind, die zukünftige zu suchen. Aber sie finden sie nicht, trotz alles ängstlichen Hin- und Herfragens. Ihrer Ratlosigkeit macht der aus ihrer Mitte erweckte Prophet ein Ende, um ihnen das Geheimnis seiner Eingebung zu verraten. Eine erwartungsvolle Stille folgt seiner Anrede. Das Orchester moduliert enharmonisch nach fis-moll, und der Solo-Bariton verkündiget sein: „Wir werden nicht alle entschlafen“ in einer seltsam auf- und absteigenden mystischen Melodie. Wie mechanisch wiederholt der Chor die Worte des Redners, als wolle er sie sich einprägen, ohne noch ihren Sinn zu verstehen. Alles dies geschieht in scheuem, halb geflüstertem Pianissimo, bis der Prophet mit der „letzten Posaune“ sein Geheimnis enthüllt. Drei Posaunen und Baßtuben beschleunigen und verstärken das Crescendo zum Fortissimo, das volle Orchester entfesselt einen Orkan der Instrumente, und die proleptische Vorstellung des letzten Gerichts beginnt. Wunderbar ist es, wie der Chor, anstatt nun erst recht zu verzagen, mit einer Art wilder Begeisterung dem Weltuntergange zufliegt, als wäre er froh, der quälenden Ungewißheit ledig zu sein, willens, allen Schrecken die Stirn zu bieten und dem jüngsten Tage den Herrn und Meister zu zeigen. Und tatsächlich nimmt die Melodie des von sämtlichen Bläsern gestützten Massengesanges das glückliche Ende aller Dinge voraus:





Sie kehrt wieder, sobald der Prophet die Verheißung der Schrift aussprechen will und fängt ihm das Wort: „Der Tod ist verschlungen in den Sieg“ vom Munde ab, als wisse nun der erleuchtete Chor bereits, was kommen soll. Ein erhabener Einfall! Den Trauernden ist es nur um die verbürgte Sicherheit zu tun, daß ihre Toten wieder auferstehen, und sie in gleicher Gestalt mit ihnen werden vereinigt werden. Alles übrige bekümmert sie nicht. Im ewigen Bunde mit den verklärten Geliebten fühlen sie sich jeder Lage gewachsen, und wenn nicht berufen, so doch fähig, die alten Feinde der Menschheit, Tod und Teufel, aus eigener Kraft aus dem Felde zu schlagen. Sie brauchen keinen Vermittler mehr: Gott selbst hat sie zum Kampfe ausgerüstet, und sie werden siegen. So hat Brahms das Paulinische Wunder der Transfiguration verstanden. Die in den Weltraum hinausgeschleuderten Fragen: „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ sind von der Musik mit blutigem Hohn und beißender Ironie gewürzt. Gleich Donnerkeilen fahren sie nach unten und oben hin, und es könnte dem Vater im Himmel vor der Verehrung seiner durch den Schmerz zu Halbgöttern umgewandelten Enakssöhne bange werden, wenn sie sich nicht mit der lobsingenden gloriosen Doppelfuge, die sich durch die Verselbständigung der zweiten Hälfte des Hauptthemas:



zur Tripelfuge verdichtet, ihm anbetend zu Füßen legten: Der Weg geht vom trüben Moll zum strahlenden Dur.

Ehe der Mensch sich aus der Tiefe seiner bitteren Not bis zu dieser schwindelnden Höhe der Selbst- und Weltüberwindung emporarbeiten konnte, bedurfte er der Gewißheit des endlichen Sieges durch göttlichen Beistand. Der dritte Satz ist die notwendige Voraussetzung des sechsten. Hilfe und Sieg sollen nur der mit blutig gerungenen Händen verdiente Lohn sein für treue Arbeit und unerschütterliches Vertrauen („Hilf dir selbst, so hilft dir Gott!"), das in jenem vielberufenen, sechsunddreißig Doppeltakte lang ausgehaltenen Orgelpunkte sich ausbreitenden fugierten Satze „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand" so felsenfest und überzeugend zum Ausdruck gelangt. Das ist das Fundament Brahmsscher Ethik. Aus dem vorangehenden Baritonsolo (d-moll), dessen Baß (dumpfes pizzicato der Kontrabässe und Pauken):



auf den Totenmarsch zurückgreift, brach der Schmerz über die Vergänglichkeit und Unsicherheit des menschlichen Daseins mit eindringlicher Beredsamkeit hervor, und der persönliche, dramatisch geführte Charakter der Solostimmen erhöhte noch die erschütternde Wirkung des Gesungenen. Gehaltene Harmonien der Bläser breiten pp das Gespinnst der Sorge um das Haupt des Unglücklichen aus, für den es kein Entrinnen gibt. Wie eine fixe Idee schraubt sich die Tonfigur



in sein Hirn und wird zum Motive des Alternativs zwischen Solo und Chor, die abwechselnd das allgemeine Leid der Menschen besingen, immer schneidender, immer drohender. Das sind nicht Seufzer und Tränen mehr, das sind Vorwürfe und Anschuldigungen der empörten Kreatur. Die Klage wächst zur Anklage an, und die Frage: „Nun Herr, wes soll ich mich trösten" mußte „den Schlafenden da droben" wecken. Und er läßt sich nicht länger bitten, sondern winkt seinen Engeln, daß sie

den Jammer stillen. Das Fugenthema des Orgelpunkts stellt die aus dem Motive der Frage abgeleitete Antwort dar mit dem Hinweis, daß die Zweifelnden da drunten auch zu den „Gerechten" gehören werden, die „keine Qual anrührt".

Den Einblick in die Wohnungen des Himmels, die auch jene Armen einmal aufnehmen sollen, eröffnet der liebliche vierte Satz (Es-dur). Brahms, der als frommer Schüler Marxsens vor dem problematischen Anfang des ersten Gesanges der Schumannschen Peri zurückschauderte,[1]) findet kein Arg mehr darin, selbst mit dem Dominant-Septakkord zu beginnen; allerdings erscheint dieser nur als Folge der Umkehrung der vier Takte später auftretenden Gesangsmelodie. Mit Unrecht wird der reizende Engelschor von vielen Beurteilern des Deutschen Requiems gegen andere Sätze zurückgestellt. Er darf nicht bloß als lyrischer Ruhepunkt nach den vorhergegangenen Aufregungen angesehen werden, sondern verdient den bevorzugten Platz in der Mitte des Werkes in jeder Hinsicht. Erinnert Brahms im Titanismus zyklopischer Blockmusik an Bach und Beethoven, so läßt er uns hier an Mozart zurückdenken. Wie bei diesem Meister verbirgt sich die Kunst strenger musikalischer Arbeit hinter dem göttlichen Spiele mit der Form; die Chorstimmen scheinen ihre Selbständigkeit aufzugeben, des gefälligen, melodischen Flusses wegen, die Polyphonie wird latent und bequemt sich zum homophonen Stile, — die lieben, klugen Englein können gar nicht schöner singen. Man glaubt sie musizierend sitzen zu sehen, auf den weißen Lämmerwolken, welche das strahlende Auge Gottes als Braue umgeben — eine rafaelische Vision neben michelangelesken Phantasien![2])

Aus den „Vorhöfen des Herrn" bewegt sich ein Zug seliger Geister, und sie führen den verklärten Schatten einer Sterblichen herbei (Satz 5, G-dur). Das in Terzen und Sexten intonierte Thema des dreiteiligen Adagios glauben wir früher gehört zu haben; es klingt an das Trio des Totenmarsches an, als wäre der Solosopran, der jetzt seine Stimme erhebt, schon zugegen ge-

[1]) I 36.

[2]) Im Sommer 1865 ließ sich Brahms von Allgeyer die Sammlung der Propheten und Sibyllen Michelangelos komplettieren, in deren Anblick er sich stundenlang versenken konnte.

wesen, als der erquickende „Morgen- und Abendregen“ herniederträufelte, um die glühenden Wangen der Trauernden zu kühlen. Bei den verheißungsvollen Worten der Repetition „Ich will euch wiedersehen, und euer Herz soll sich freuen“ offenbart die Melodie ihre Fähigkeit, sich selbst in der Vergrößerung zu begleiten:

Ich will euch wie-der - se - hen, und eu - er Herz soll sich freu - en.
Sopran (Solo).
Tenor (Chor).
Ich will——— euch——— trö - sten,

Der Mittelsatz in B-dur bringt jene Anrede, auf deren persönlichen Charakter schon bei der Besprechung des Textes hingewiesen wurde. Dem verzweifelten Erdensohne erklingt die wohlbekannte liebe Stimme wieder, die er oft gehört in den unvergeßlichen Tagen der Jugend . . . die Teure, um welche er trauert, spricht zu ihm von einer Freude, die niemand von ihm nehmen kann; ihre Begleiter ordnen sich ihrer Autorität unter und pflichten ihr bei: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.“

Nach der großen Fuge des sechsten Satzes wäre eine Schlußsteigerung schlechterdings nicht mehr möglich gewesen, wenn sie überhaupt im Plane des Tondichters gelegen hätte. Ihm genügte der kurze, milde und feierliche Epilog, den er den vorangegangenen lyrisch-dramatischen Szenen im siebenten Satze (F-dur) folgen läßt. Das kühle Silbergrau jenes oben erwähnten „idealen Friedhofes“ erwärmt sich in einem Zwischenspiele des Orchesters zu leuchtenderen Farben. Der harmonische Reichtum des A-dur-Teiles erinnert an die bunten Glasfenster einer im Lichte der scheidenden Sonne erglühenden Münsterrose. Heiliger Abendfriede und die träumerische Stille der Feierstunde nach vollbrachtem heißen Tagewerke laden zur Andacht und sinnenden Beschaulichkeit ein. „Ja, der Geist spricht, daß sie ruhen von ihrer Arbeit,“ und der wie aus der Himmelsferne herniederschallende leise Ruf der Posaunen sagt Amen dazu: „Ihre Werke folgen ihnen nach.“ [1])

[1]) Hier begegnet sich Brahms mit Heinrich Schütz, der Kap. 14, V. 13 aus der „Offenbarung“ ebenfalls für Chor komponiert hat.

Tränenmüde Augen schließen sich zum Schlummer, die Lebenden ruhen mit den Toten, die Verheißung des Bergpredigers ist erfüllt, und das Ende, das in den Anfang zurückleitet, schließt den Kreis, den Schlangenring, als Symbol der Ewigkeit. — Das „Deutsche Requiem“ ist das Hohelied des Trostes, das Brahms der Menschheit gegeben. Wie er sein eigenes bekümmertes Gemüt mit ihm beschwichtigte, so haben Tausende und Abertausende nach ihm bei seinen Klängen den Frieden der Versöhnung gefunden und werden ihn kommende Geschlechter immer wieder finden. Denn hier sind ewige Wahrheiten in ewiger Form ausgesprochen, auf ebenso kunstvolle wie allgemein verständliche Weise, und die Liebe, welche den Tondichter diese Universalsprache des Herzens lehrte, „höret“, wie der Apostel Paulus sagt, „nimmer auf, wenn auch die Offenbarungen und Weissagungen aufhören werden“.

Aus den Umständen, welche das Entstehen und Erscheinen des Werkes begleiten, ist von den Freunden des Tondichters der Schluß gezogen worden, Brahms habe das Requiem auf den Tod seiner Mutter gesungen, und er selbst hat ihnen weder zugestimmt noch widersprochen. So betonte Joachim in der schönen Gedächtnisrede, die er am 7. Oktober 1899 bei der feierlichen Enthüllung des ersten Brahms-Denkmals in Meiningen hielt, daß die „erschütternden Klänge, die kaum in der Kirche verrauschten, dem frommen Gemüt eines um die heißgeliebte Mutter Trauernden entquollen“, und rief aus: „In der ganzen Kunstgeschichte gibt es kein edleres Denkmal kindlicher Pietät zu verzeichnen!“ Reimann, der erste, allzu flüchtige Biograph des Meisters, beginnt sein Requiem-Kapitel mit den Worten: „Brahms hat das Requiem nach dem Tode seiner von ihm auf das innigste geliebten Mutter geschrieben.“ Vorsichtiger drückt sich Deiters in seinem Essay über Brahms aus („Sammlung musikalischer Vorträge“ Nr. 23, 24 und 63), wenn er sagt: „Die erste Entstehung eines solchen Werkes in der Seele des Komponisten entzieht sich natürlich der Kenntnis, und ob es eigene Erlebnisse waren, die ihm den Impuls gaben, würde nur er selbst sagen können.“ Und gerade Deiters hätte sich darauf berufen können, daß Brahms, als er ihm 1868 den fünften Satz in Bonn vorspielte, bei den Worten „Ich will

euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet", zu erkennen gab, er habe dabei an seine eigene Mutter gedacht.[1])

Ist dem nun so, und hat Brahms sein Requiem wirklich auf den Tod der Mutter geschrieben? Mit dieser Frage hängt die andere nach der Entstehungszeit des Werkes eng zusammen, und wenn diese beantwortet ist, ergibt sich die Antwort auf jene von selbst. Die Leser unseres Buches werden gelegentlichen Zwischenbemerkungen, welche den fraglichen Gegenstand betreffen, entnommen haben, daß Gründe vorliegen, der allgemein verbreiteten Ansicht entgegenzutreten. Schon 1885, also zwölf Jahre vor dem Tode des Meisters, schrieben wir in einer eingehenden Besprechung des „Deutschen Requiems" folgende herausfordernde Zeilen: „Brahms war nicht der erste, der daran dachte, ein solches Werk zu schaffen. In Schumanns „Projektenbuch", dessen Manuskript zum Nachlasse des Komponisten gehört, findet sich neben anderen, unausgeführt gebliebenen Entwürfen auch ein „Deutsches Requiem" notiert, aber nichts weiter als dieser dürftige Titel. Wie weit Brahms zu seiner Komposition von Schumann persönlich angeregt worden ist, entzieht sich unserer Kenntnis, und wir sprechen nur eine Vermutung aus, wenn wir sagen, der Jünger habe bald nach dem Heimgange des väterlichen Freundes und Meisters den Beschluß gefaßt, das Gedächtnis des Entschlafenen mit der Ausführung eines seiner Lieblingspläne zu feiern. Wer Brahms kennt, wird es kaum für bloßen Zufall halten, daß thematische Bestandteile des Requiems, zumal aus dessen ersten Sätzen, auf Hauptwerke Schumanns („Peri", B-dur-Symphonie, „Faust", „Manfred") anspielend hinweisen. Zum Glück sind diese Beziehungen so äußerlicher Art und so geschickt verborgen, daß kein Böswilliger sie zum Ziel einer Reminiszenzenjagd machen kann. Nur für das Auge der Liebe, nicht für den scheelsüchtigen Blick des Hasses, für das Ohr jedoch überhaupt kaum vorhanden, sollen diese stillen Denkmäler wohl an das fruchtbare Wirken eines großen Verstorbenen mahnen und zugleich in bescheidener Weise den schuldigen Dank des Lebenden abstatten; aber mehr zur inneren Genugtuung des Trauernden als zum

---

[1]) Nach einer persönlichen Mitteilung von Deiters.

Schaugepränge für die Welt. Ein zweiter Todesfall, der den Komponisten noch näher anging und noch tiefer bewegte, mag dem allmählich herangedeihenden Werke die entscheidende Wendung gegeben und seinen Abschluß herbeigeführt haben." — Unsere Vermutung, die uns, obwohl sie indirekt von Brahms bestätigt wurde,[1]) damals nicht weiter beschäftigte, erhielt einen merkwürdigen Zuwachs durch den (Bd. I 166 erwähnten) Bericht Albert Dietrichs, er habe 1854 bei Brahms in dessen erster, verunglückter Symphonie (dem d-moll-Konzert) die unter dem Eindruck der Katastrophe Schumanns entworfen war, und zwar in ihrer Fassung als Sonate für zwei Klaviere, ein „langsames Scherzo im Sarabandentempo" gesehen, das er später im Anfange des Totenmarsches im Requiem wiedererkannte. Brahms betrachtete sich, wie wir wissen, als Vollstrecker von Schumanns letztem Willen; die ihm von dem Freunde auferlegte Mission zu erfüllen und das verpfändete prophetische Wort der „Neuen Bahnen" einzulösen, war und blieb die Aufgabe seines Lebens. („Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geisterwelt bevor.")[2]) Um nicht, wie bei dem d-moll-Konzert, sein eigentliches Ziel wieder zu verfehlen, bereitete er sich auf beide Teile seiner Aufgabe besser vor; aber er konzipierte doch schon seine c-moll-Symphonie (1855), und nahm um weniges später, das ihm von Schumann zudiktierte „Deutsche Requiem" in Angriff. Wie die beiden Serenaden und

---

[1]) Wir haben diese Zeilen eine Herausforderung genannt; denn sie waren in der Absicht geschrieben, Brahms zu einer authentischen Äußerung über jenes obenerwähnte, schon damals kursierende Gerücht zu bewegen. Er beehrte mich auch, gleich, nachdem er den Artikel gelesen hatte, mit seinem Besuche und plauderte eine Stunde lang über alles mögliche. Beim Abschied, als er in der Tür stand, drehte er sich noch einmal um, und sagte wie einer, der etwas vergessen hat: „Wollen Sie mir einen Gefallen tun? Dann schicken Sie doch das gestrige Morgenblatt der ‚Presse' an Frau Schumann mit einem schönen Gruß von mir." Es widerstrebte ihm offenbar, sich über einen Gegenstand, der ihn so nahe berührte, auszusprechen, und ich unterließ es, darauf zurückzukommen. Sein Wunsch aber zeigte, daß ich das Richtige getroffen hatte.

[2]) Aus Schumanns letztem Aufsatz „Neue Bahnen".

die Haydn-Variationen als Vorbereitungen zu seinen Symphonien anzusehen sind, so dürfen seine vielen kleinen chorischen Werke für Studien zu dem Requiem gelten, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß das Jahr 1858 oder 59 die ersten Anfänge des „Deutschen Requiems“ gesehen hat. Das „Ave Maria“, der „23. Psalm“, die „Drei geistlichen Chöre für vier Frauenstimmen“, die „Drei Gesänge für sechsstimmigen gemischten Chor a capella“, die „Marienlieder“, der „Begräbnisgesang“ und — das „Wechsellied zum Tanze“ entstammen alle miteinander derselben Zeit. In dem Espressivo der „Zärtlichen“ im As-dur-Satze des „Wechselliedes“ aber erkennen wir die Schwestermelodie zu dem Trio des Totenmarsches; beide sind Töchter des Schlummerchors aus Schumanns „Peri“. So Zärtlich-Süßes, Reinliebenswürdiges und Naives hat Brahms später kaum wieder gesungen. Auf die Detmolder Periode, in der das „Wechsellied zum Tanze“ entstanden ist, weist auch die Instrumentation des ersten Requiem-Satzes zurück. Brahms war von der eigentümlichen Wirkung des Orchesterklanges ohne Violinen, den er in seiner A-dur-Serenade (1859) verwendete, überrascht, und es lag nahe, daß er denselben Effekt bald wiederholte, um so näher, als die schwermütige Nachtviolenstimmung des Serenaden-Adagios der den ersten Satz des Requiem beherrschenden verwandt ist. Doch das sind subjektive Empfindungen und keine stichhaltigen Gründe.

Zur Unterstützung unserer Hypothese wollen wir zunächst die Handschrift des Requiems heranziehen.[1]) Sie besteht aus $117\frac{1}{2}$ losen Blättern verschiedenen Formats, die, mit verschiedener Tinte geschrieben, verschiedene Federn und verschiedene Charaktere erkennen lassen. Schon der Totaleindruck des Originalmanuskripts ist ein derartiger, daß auf den ersten Blick für jedermann die Tatsache feststeht: das Manuskript ist zwar von derselben Hand, aber nicht zu derselben Zeit geschrieben worden. Ein halbwegs geübter Graphologe, der die Handschrift mit anderen Autographen von Brahms vergleicht, wird konstatieren, daß die zeitlichen Zwischen-

---

[1]) Brahms hat das Manuskript, nachdem es 1892 in der Wiener „Musik- und Theaterausstellung“ ausgelegen hatte, dem Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde“, die ihn darum bat, geschenkt.

räume zwischen einzelnen Abschnitten des Manuskripts beträchtliche gewesen sein müssen. Dem äußeren Ansehen nach ist der zweite Satz der älteste; Noten- und Textschrift erinnern manchmal noch an die schräge spitze Hamburger Schulschrift im Kampfe mit der sich an Joachim-Mendelssohns Hand heranbildenden steilen runden. Das Stück zählt 39 paginierte Seiten — jeder Satz ist für sich paginiert — von Seite 25 an wechselt das Papier zweimal, die Schrift einmal (Seite 33—39). Der Zwischensatz des angehängten Fugatos „Freude und Wonne werden sie ergreifen", mit der gleichzeitigen Vergrößerung des Themas im Tenor — Brahms hat sich desselben Kunstmittels in dem 1868 nachkomponierten fünften Satze bedient! (s. o.) — und der Engführung des Hauptthemas, sind auf demselben steifen Papier geschrieben wie einige, mit Siegellack im zweiten und siebenten Satze eingeklebte Änderungen, zu denen Brahms die freie Rückseite einer verdorbenen Violoncell-Stimme seines (Horn-)Trios op. 40 benutzte. Er zerschnitt das Notenblatt in drei Streifen und siegelte diese dann in das Manuskript ein. Da nun das Trio in drei Ausgaben (für Waldhorn oder Violoncell oder Bratsche) 1868 bei Simrock erschienen ist, so können die Korrekturen nicht vor 1865, dem Kompositionsjahre des Trios, vorgenommen worden sein, dürften also von 1866 oder 1867 herrühren. Die Wahrscheinlichkeit spricht für den August 1866, wo Brahms die Redaktion des Requiems in Lichtental vollendete. Als der zweitälteste Satz präsentiert sich der erste. Er und der fünfte, 1868 nachkomponierte, weisen auf Hamburg als Entstehungsort hin. Das für beide benützte Notenpapier trägt am linken Rande den erhaben eingeprägten Stempel: „Pap:hndl: v: N. D. D. Köster Hamburg". Die Köstersche Papierhandlung bestand von 1860—1868 in Hamburg und hatte ihren Laden am Valentinskamp Nr. 64. Da das Notenpapier von Satz 1 nur 14 Systeme, anstatt 15, wie sie Brahms brauchte, das von Satz 5 aber 18, d. h. drei mehr, als in der Partitur stehen, enthält, so können beide Papiersorten nicht zu derselben Zeit gekauft worden sein. Der Partiturschreiber würde im ersten, wie im zweiten Falle, lieber einige Systeme mehr, als eins zu wenig gehabt haben. Satz 1 des Manuskripts enthält die erste Niederschrift der Partitur, eine Reinschrift aus dem

Kopfe. Denn es zeigt sich bei der Aufstellung der Instrumentalstimmen, daß Brahms ursprünglich Klarinetten und Pauken verwenden wollte, sie aber, da er sich die Sache sofort anders überlegte, schon wieder gestrichen hatte, als er mit der Ausfüllung der Systeme begann. Satz 3 steht auf demselben steifen Karton wie der Schluß von 2 und die auf die Violoncellstimmen gesetzten Korrekturen, ist also von badischer Provenienz und gehört ins Jahr 1866, da wir wissen, daß das d-moll-Stück in Karlsruhe begonnen, in Winterthur beendet worden ist. Zum Beweis diene der folgende, an den Verleger des Requiems gerichtete Brief de dato Hamburg 29. Mai 1868 mit den von uns unterstrichenen, hierher gehörigen Stellen: „Lieber Herr Rieter, ich nehme eine neue Feder, um Ihnen zu schreiben, daß ich das Requiem schicke. Es ist allen Ernstes außerdem ein Opfer der Freundschaft; meinethalb bleibe es liegen. Ich schicke die Stimmen gut korrigiert, die Partitur und den Klavierauszug von Köln aus, wohin ich zu Pfingsten gehe, Sie auch vielleicht sehe? — Es ist nun eine siebente Nummer hinzugekommen, Nr. 5, Sopransolo mit 16 Takten Chor etwa. Diese werde ich überhaupt erst später schicken, da ich sie erst ausschreiben lassen muß und einen Ort suchen, wo ich sie für Geld und gute Worte mir vorspielen lassen kann. Deshalb notiere ich, daß sie in meiner Partitur 17 und im Klavierauszuge 6 Seiten lang ist, also können Sie sich danach einrichten. Soll im Klavierauszuge der C-Schlüssel für Sopran, Alt und Tenor beibehalten werden? d. h. darf er? kann er? Mir wär's lieb. Ich meine, der Text muß der Partitur und dem Klavierauszuge vorgedruckt werden? Und zwar genau nach beiliegendem Textbuch — strophenweise!! [1]) Die Po-

[1]) Das „beiliegende Textbuch" war das für die Aufführung im Bremer Dome hergestellte. Konform mit ihm ist der Text der Partitur vorangestellt worden. Im Klavierauszug hat ihn der Verleger aus praktischen Gründen weggelassen. Ebenso ist die Vorliebe, die Brahms für die alten Schlüssel hatte, nur in der Partitur respektiert worden; der Klavierauszug bedient sich der dem Laien geläufigen Violin- und Baßschlüssel. Ein Geschäft war der Verlag des Requiems fürs erste nicht, und das uns heute gering erscheinende Honorar von 110 Napoleondors, zu welchem noch 160 Taler für ein vierhändiges Arrangement kamen, für die damaligen Verhältnisse ein höchst anständiges.

saunen können oft auf ein System kommen, müssen bisweilen zwei einnehmen .... Was ich an Stiefel in Winterthur und Baden durchlaufen, um den berüchtigten Orgelpunkt zu finden, rechne ich noch nicht. Praktisch an dem Werk ist wohl vor allem, daß man durchaus jeden Satz einzeln aufführen kann(!). Bei der Wiederholung in Bremen waren wir lange zweifelhaft — es wurde schließlich ganz gemacht[1]). — — Die Orgelstimme[2]) fehlt noch, und ich bin zweifelhaft, ob sie auch in die Partitur kommen soll. Recht sehr möchte ich bitten, mir leibhafte Napoleons zu schicken: Ehrensold muß Gold sein, nicht Papier."

Satz 4 steht in neuerer Schrift wieder auf einer anderen Papiersorte, die nur ein einziges Mal, eben bei diesen 23 Partiturseiten, vorkommt. Doch ist eine plausible Erklärung dafür leicht gegeben. Größere Schwierigkeiten für Chronologie und genauere Datierung bereitet der sonderbare Umstand, daß Satz 2, 6 und 7, die doch ihrer Entstehung nach um fast ein Dezennium auseinander liegen, auf demselben Papier notiert sind. Aber auch sie werden aus dem Wege geräumt, wenn wir annehmen, daß das zu den drei Sätzen verwendete Papier einem Vorrat entstammt, den sich Brahms 1858 in Detmold für die Komposition seiner Trauerkantate anlegte. In der kleinen Lippeschen Residenz war Notenpapier mit 20 Systemen, wie es der Komponist des Totenmarsches brauchte, vermutlich nicht aufzutreiben. Daher mag sich Brahms ein größeres Quantum feinen Kanzleipapieres in Folio gekauft und dessen Blätter eigenhändig rastriert haben, in der Absicht, auch die Partitur der folgenden Sätze darauf zu schreiben. Nun wurde aber vorerst nur der zweite Satz, und auch dieser nur bis zum Eintritt des fugierten Abschlusses fertig. Brahms nahm die vollgeschriebenen Blätter gewiß mit nach Hamburg und ließ wahrscheinlich das leere Papier in der „Stadt Frankfurt" oder bei Bargheer zurück. Bei seinem letzten Besuch in Detmold

---

[1]) Dieser laxen, allzu liberal auf die Interessen des Verlegers Rücksicht nehmenden Auffassung hatte es Brahms zuzuschreiben, daß, ähnlich wie bei den Magelonen- und später wieder bei den „Liebesliedern", von der Kritik die zusammenfassende Einheit des Werkes bestritten wurde.

[2]) Die bei der Aufführung im Bremer Dome benutzte Orgelstimme blieb leider weg.

(im Dezember 1865) erhielt er dann sein Eigentum wieder, so daß er, mit der Fortsetzung und Vollendung des Werkes beschäftigt, den alten Papiervorrat wieder benutzte, je nachdem er gerade diese oder eine andere Sorte zur Hand hatte.

Es handelt sich nur noch darum, jenes im vorigen Kapitel erwähnte mysteriöse Blatt richtig zu deuten. Ein Zufall hat uns dieses unschätzbare Dokument zur rechten Zeit herangeweht, wie der Wind das Blatt eines Baumes — „wo Lindenblätter fallen, da ist die Linde nah!“ [1]) Besagtes Notenblatt in Querfolio zeigt, daß es auf der einen, etwas gebräunten Seite dem Lichte länger und anhaltender ausgesetzt war als auf der anderen, und daß es früher oder später, in zwei ungleiche Teile gefaltet, in ein größeres Buch gelegt wurde, dessen Einband es völlig bedeckte. Der Bruch geht nicht durch die Mitte, sondern teilt das Blatt in der Proportion des goldenen Schnittes, so daß sich das seitlich gebrochene Folio dem Quartformate seines Aufbewahrungsortes wohl anpassen konnte. Auf dieser, sagen wir, Bucheinlage befindet sich die Disposition des „Deutschen Requiems“, d. h. die übersichtliche, nach Sätzen eingeteilte Zusammenstellung des Textes in zwei Gruppen. Die ersten vier Sätze sind genau so abgeteilt und strophisch geordnet, wie in dem gedruckten Textbuche, [2]) nur werden überall in Klammern die Bibelstellen nachgewiesen, also bei Nr. 1 „Matth. 4, 5. Psalm 126, 5, 6.“ etc. Diese Gruppe weicht nicht nur im Charakter der Schrift und in der Farbe der Tinte, die ein tiefes Schwarz ist, von der andern ab, welche die drei letzten, mit einer blassen, wässerigen Tinte geschriebenen Sätze umfaßt, sondern diese unterscheiden sich von jener noch besonders dadurch, daß ihre Zeilen formlos, ohne strophische Gliederung, hintereinander fortlaufen. In sich aber differieren die ersten vier Sätze wieder insofern, als nur 1 und 2 Beziehungen zur Musik

---

[1]) Siehe das Faksimile der Beilage!

[2]) Die strophische Abteilung des, einem ganz anderen poetischen Prinzip (dem Parallelismus) untergeordneten Bibeltextes ist ein Beweis mehr für das empfindliche Formgefühl des Tondichters: er brauchte hier das architektonische Bild abgeteilter Verse, um das Wort zum Erklingen zu bringen. Auch die zweite Gruppe der als Polymeter angesehenen rhythmisierten Prosa wurde später in Verszeilen von ihm abgeteilt.

aufweisen. Vor „Selig sind, die da Leid tragen" steht: „F-dur C Andante", vor „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras": „B-moll 3/4 Andante", und hinter den Worten „bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen" unterstrichen das Da capo-Zeichen, welches nach dem Trio die Wiederholung des Totenmarsches verlangt. Daraus ergibt sich, daß zur Zeit, als der Komponist die Disposition von 1—4 entwarf, der erste Satz bereits ganz, der zweite bis zur Repetition des Marsches komponiert worden war; denn Tempo, Takt und Tonart der fugierten Koda (B-dur, C Allegro non troppo) sind nicht mehr notiert. Außerdem fällt uns als bemerkenswert auf, daß in Nummer 4 und 5 die römischen Zahlenüberschriften doppelt hingesetzt, beziehungsweise mit Bleistift korrigiert worden sind. Brahms war also, nachdem er die zweite Textgruppe der ersten angereiht hatte, unschlüssig, welchem Satz er den Vortritt lassen sollte, und vertauschte IV und V, um sie später wieder in die alte Ordnung zurückzurufen.

Jetzt ist nur noch die Frage, wann Brahms den Plan des Werkes in der vorliegenden Fassung entworfen, d. h. aufgezeichnet hat. Die Antwort steht auf der Rückseite der Textdisposition, der Vorderseite des Blattes. Da springt uns der von seiner Hand geschriebene Schluß des vierten Magelonenliedes in die Augen: „Liebe kam aus fernen Landen", das, wie wir im ersten Bande[1]) erfahren haben, 1861 mit drei anderen im Juli in Hamm bei Hamburg entstanden ist. Brahms mochte gerade kein anderes Papier zur Hand gehabt haben, um sich den für die Komposition bestimmten Requiem-Text aufzuschreiben, und so benutzte er dazu die letzte leere Seite des eben fertig gewordenen ersten Magelonenheftes, schrieb die neun Notenzeilen der vorletzten Seite noch einmal für den Druck ab, riß das Blatt heraus, faltete es und ließ es nachdem er mit dem Text acht Tage lang resultatlos im Harz „spazieren gegangen war", samt dem Quartanten, der ihn begleitete, in Hamburg liegen, bis er es 1866 dort wiederfand. Erst in Winterthur und Zürich, da er sah, daß das anfänglich als kleinere Trauerkantate gedachte „Deutsche Requiem" in Satz 2 und 3 zu mächtige Dimensionen angenommen hatte, um mit dem lieblichen

1) I 438.

Lobe des Herrn, das unter andern Umständen einen ganz guten Schluß abgegeben hätte, beendet werden zu können, setzte er seine 1861 unterbrochene Bibelforschung weiter fort, ließ sich von Frau Rieter und ihrer Tochter Ida in Winterthur dabei helfen,[1]) in Zürich ebenso die freundliche „Mitarbeiterschaft" des ihm schon von Hamburg her bekannten Pfarrers von Beatenberg, Lizentiaten Dr. A. Löwe, dabei gefallen (die ihm nichts nützte), schleppte die „große Konkordanz" aus der Stadtbibliothek auf den Zürichberg hinauf und ergänzte dann Plan und Text des Werkes zu seiner gegenwärtigen Vollständigkeit.

Rekapitulieren wir die wichtigsten Momente unserer umständlichen Untersuchung, so ergibt sich folgende ganz natürliche, aus Annahmen und Tatsachen kombinierte Schöpfungsgeschichte des „Deutschen Requiems", die keine wesentlichen Lücken aufweist. Nach Schumanns Tode mit der Durchsicht und Ordnung seines handschriftlichen Nachlasses beschäftigt (Oktober 1856 in Düsseldorf), fand Brahms im „Projektenbuche" des Meisters die Notiz „Ein deutsches Requiem". Sie blieb ihm im Gedächtnis haften und trieb ihn an, den von Schumann unterlassenen Versuch zu wagen.[2]) Bei der 1857 erfolgten Umwandlung der tragischen d-moll-Symphonie in das semiseriöse Konzert op. 15 wurde das Scherzo des zweiten Satzes weggelassen. Es war dies, wie wir uns erinnern, jene Sarabande, welche im Faschingszuge den vom Wahnsinn umnachteten großen Davidsbündler heimgeleitete. Aus der beseitigten Danse macabre aber wurde eine Marche funèbre ge-

[1]) Nach einer Mitteilung des oben erwähnten Herrn C. Brückwald in Leipzig.

[2]) Wenn es nach alledem noch eines Beweises, daß Brahms das Requiem nicht auf den Tod seiner Mutter, sondern auf den Schumanns komponiert hat, bedürfte, so würde er von einer Briefstelle des Jahres 1873 erbracht. Als Brahms bei der für Bonn projektierten Schumann-Feier mitwirken sollte, deren Arrangement in Joachims Händen lag, wunderte er sich, daß Joachim von der Aufführung des Requiems Abstand nehmen zu müssen glaubte, weil er (Brahms) sich nicht entschieden dafür ausgesprochen habe. Brahms hatte dies aus Bescheidenheit unterlassen und sagte, wenn Joachim über die Sache und ihm gegenüber „einfach" gedacht hätte, so müßte er wissen, „wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehöre". Joachim aber verstand die Meinung des Freundes nicht, der ihm deswegen grollte.

macht; gleich dem „Marsch der Davidsbündler gegen die Philister“ bewegt sie sich im Dreivierteltakte. Mit dem Kontrapunkt des Chorals „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ ausgestattet, bildete nun der neue Totenmarsch den zweiten Satz der 1859 in Detmold projektierten Trauerkantate. Die beiden Serenaden und andere Kompositionen kamen dazwischen, und das Gefühl, der Aufgabe noch nicht gewachsen zu sein, stumpfte den Vorsatz ab. In Hamm bei Hamburg exzerpierte sich Brahms geeignete Bibelstellen und schrieb den Text seiner vorerst auf vier Sätze berechneten Kantate auf die Schlußseite des frisch komponierten ersten Magelonenheftes (Oktober 1861). Er nahm das Blatt auf einer Fußreise durch den Harz mit, kehrte aber unverrichteter Sache nach Hamburg zurück und verlor seinen Plan, mit neuen Aufgaben beschäftigt, aus den Augen. Blatt und Buch blieben in Hamburg liegen. Dann kamen „Rinaldo“ und die unruhige Wiener Zeit. Der Tod der Mutter (1865) gab den Anstoß zur Wiederaufnahme des Requiems. Im Zusammenbruche des Vaterhauses schien der mühevoll zusammengestellte Text verloren gegangen zu sein, jenes Blatt war nicht aufzufinden. Erst im Januar 1866 gelangte das vermißte Buch zum Vorschein, das gesuchte Blatt fiel heraus, Brahms faßte sofort den Entschluß, das Requiem zu vollenden und reiste im Winter nach Karlsruhe. Dort schrieb er bei Allgeyer den d-moll-Satz Nr. 3 und in Winterthur (Mai 1866) den fugierten Orgelpunkt. Auf dem Züricherberge erweiterte er den Plan des Werkes und bereicherte es mit den Sätzen 4 und 6. Aus der Schweiz im August nach Lichtental bei Baden-Baden zurückgekehrt, komponierte er den Schlußsatz, gab dem zweiten Satz die noch fehlende Koda, unterzog das Ganze einer sorgfältigen Redaktion und setzte unter das Ende der Partitur das Datum: „Baden-Baden 1866.“

Danach könnte es scheinen, als ob er den Gedanken, das Sopransolo mit Chor, jenes einzige, bereits vorgemerkte Stück, das an die Mutter erinnert, zu komponieren, wieder aufgegeben, oder als ob es erst wieder einer besonderen Veranlassung bedurft hätte, ihn an die Erfüllung seines Vorhabens zu mahnen. Waren es sachliche Bedenken, die ihn zurückhielten? Wollte er, daß das Totenopfer seiner Kindesliebe gleichsam an Ort und Stelle gebracht würde? Wir glauben das letzte. Nur in der heimischen Luft wollte

ihm die rührende Grabesspende gedeihen und zur Vollendung reifen. Erst als er im April 1868 von der Bremer Aufführung mit dem Vater nach Hause gereist war, die teuern Stätten der Kinderzeit alle wiedergesehen und seinen fünfunddreißigsten Geburtstag mit einem Morgenbesuch auf dem Friedhofe begonnen hatte, kam ihm die rechte Weihe für seinen Engelssang. Der „nachkomponierte Satz" war am 24. Mai fertig.

Jene öfters berührte Bremer Aufführung des „Deutschen Requiems" fand am 10. April 1868, am Karfreitage, statt. Lange Verhandlungen waren ihr vorangegangen. Dietrich hatte den Freund 1866 um eine Symphonie für seine Oldenburger Kapellkonzerte gebeten, da er wußte, daß von der c-moll-Symphonie bereits 1862 der erste Satz fertig vorlag. Aber die Symphonie war liegen geblieben. Brahms schrieb dem Freunde, er könne mit keiner Symphonie aufwarten, aber sein „so genanntes" „Deutsches Requiem" möchte er ihm vorspielen. Im Frühjahr 1867 konzertierte er in Pest mit ungeahntem Erfolge. Da hätte er, wie er meinte, sein Requiem los werden können. Nun wolle er es Dietrich schicken, damit dieser, wenn er nach Düsseldorf geht, es mitnehmen, es Hermann Deiters in Bonn und anderen Freunden mitteilen könne. Ehe er mit dem Vater die Gebirgstour nach Steiermark und Salzburg unternahm, schickte er die Partitur des Requiems nach Oldenburg ab und legte es Dietrich nahe, etwas für die Aufführung des Werkes zu tun. Antragen wolle er sich nicht; dagegen wäre ihm ein Anerbieten aus Bremen höchst erwünscht. Ein Konzertengagement müßte freilich damit verbunden sein. Kurz, das Requiem müßte wohl Reinthaler[1]) geradezu so gefallen, daß er etwas dafür täte. Übrigens verschlage es ihm nichts, derartige Sachen, die ihrer Natur nach kein allgemeines Publikum haben und eigentlich nur in majorem Dei gloriam komponiert seien, ruhig liegen zu lassen. „Abstrapazieren tue ich mich nicht dafür." Als Brahms bei der Rückkehr von der oberösterreichischen Reise wieder nach Wien kam, ohne daß etwas Entscheidendes in der Sache geschehen war, forderte er die Partitur zurück. Er streckte

[1]) Karl Reinthaler (1822—96) war seit 1858 städtischer Musikdirektor, Domorganist und Dirigent des Domchors und der Singakademie zu Bremen.

einen Fühler nach Basel aus, zog ihn aber wieder ein, da man dort Umstände machte. Inzwischen hatte Herbeck Lust bekommen, einen Teil des Werkes im Wiener Gesellschaftskonzert aufzuführen; mit welchem Erfolge dies dann geschah, haben wir bereits gehört. Nach dem Konzert sagte Brahms in Beziehung auf das Werk zu Frau Marie Grün: „Ich bin froh, daß es aus dem Haus ist; denn so lange ich es in Händen hatte, war ich unzufrieden damit und wollte es besser machen.“ Reinthaler aber hatte sich bereits entschlossen, das Werk aufzuführen, und wollte mit dem ihm von Dietrich gegebenen Manuskript nicht herausrücken. In Folge dessen schrieb ihm Brahms:[1]) „Ich erfahre soeben von Joachim, daß Sie im Besitz meines ‚Deutschen Requiems‘ sind. Darf ich Sie ersuchen, mir dasselbe jedenfalls umgehend zukommen zu lassen? Ich erwartete es lange mit Ungeduld von Dietrich oder Joachim zurück, und nur meine Schreibfaulheit läßt mich erst heute erfahren, daß ich es von Ihnen zu erbitten habe. Ich kann nicht unterlassen, zu bemerken, daß es mir einigermaßen peinlich ist, mein Werk bei Ihnen zu wissen. Es trägt noch so arge Spuren von Flüchtigkeit und eiligem Schreiben, daß es sich nur guten Musikern zeigen kann, die ich zugleich nachsichtige Freunde nennen kann. Wollten Sie dies freundlichst nachträglich bemerken und damit recht vieles einstweilen entschuldigen. Trotzdem wäre es mir eine große Freude, wenn Sie mir in kurzem oder langem Ihre aufrichtige Meinung über das Werk sagen möchten. Möglicherweise habe ich in ganz kurzer Zeit hier eine Aufführung — und deshalb wiederhole ich meine Bitte um sofortige Zusendung des Manuskripts, damit ich es gebührend betrachten und bearbeiten kann.“

Reinthaler beruhigte ihn völlig, sagte ihm, wie innig er von der hohen Bedeutung des Werkes durchdrungen sei, und bat um die Erlaubnis, es im Bremer Dom aufführen zu dürfen. Darauf antwortete Brahms: „Auf Ihren werten Brief wünschte ich recht sehr mit Behagen antworten zu können. Briefschreiben ist jedoch

---

[1]) Frl. Henriette Reinthaler, die Tochter Karl Reinthalers, hatte die Güte, diesen und die folgenden von Brahms an ihren Vater gerichteten Briefe für uns zu kopieren.

so wenig meine Sache, daß ich mich auch diesmal darauf vertrösten muß, Ihnen etwa persönlich zu begegnen, und dann nach Herzenslust einiges zu plaudern. Doch habe ich nötig, Ihnen zu schreiben, wie große Freude mir die herzliche Teilnahme machte, mit der Sie mein Werk gelesen. Ich anerkenne sie doppelt, seit ich das Werk mit einigem Schrecken wiedersah und tüchtig darin herumwirtschaftete mit der Feder. Die Musik anlangend, habe ich so viel mehr beantwortet, als Sie nachsichtig genug gefragt und gesagt haben. Was den Text betrifft, will ich bekennen, daß ich recht gern auch das ‚Deutsch' fortließe und einfach den ‚Menschen' setzte, auch mit allem Wissen und Willen Stellen, wie z. B. Evang. Joh. Kap. 3, Vers 16, entbehrte.[1]) Hinwieder habe ich nun wohl manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte, weil ich meinem ehrwürdigen Dichter auch ein ‚von nun an' nicht abdisputieren oder streichen kann. Aber — ich höre auf, ohne ausgesprochen zu haben, und will noch eine Sache erwähnen, die mir nicht bloß angenehm, sondern wichtig wäre. Das ist eine Aufführung im Bremer Dom, von der Sie schreiben. Ich werde hier (am 1. Dezember) aus mancherlei Gründen die erste Hälfte aufführen und schwerlich Gelegenheit haben, das Ganze zu hören. Mögen Sie sich für eine Aufführung in Ihrer Stadt ernstlich interessieren, so verbinden Sie mich außerordentlich. Einigermaßen wäre da freilich auch wohl das Pekuniäre zu bedenken, vielleicht könnte ich in einem der Abonnementskonzerte spielen, vielleicht auch ein eigenes Konzert geben? Kurz, ich werde sehr begierig nach einem etwaigen weitern Brief von Ihnen ausschauen und sehr froh sein, wenn sich die Sache realisiert. Namentlich

[1]) Ein außerordentlich wichtiges Bekenntnis des in allen derartigen Dingen sonst so zurückhaltenden Brahms! Die aus dem Johannesevangelium angezogene Stelle, von welcher Brahms schreibt, daß er sie „mit allem Wissen und Willen entbehrte", lautet: „Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingeborenen Sohn dahingab, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben." Christus, der Erlöser und Überwinder, das Opferlamm Gottes, das die Sünden der Welt auf sich genommen hat, um die Gläubigen vom ewigen Tod und ewiger Verdammnis zu erretten, wurde mit guter Absicht vom Texte zum „Deutschen Requiem" ausgeschieden: das reformatorische Werk sollte, wie wir oben ausgeführt haben, allen Konfessionen ohne Unterschied, der ganzen Menschheit dienen und gewidmet sein.

von Ende Januar ab bin ich durchaus frei, und hält mich nichts ab, nach Belieben mich in Ihrer Stadt und Gegend aufzuhalten."

Nach dem Wiener Mißerfolge verbreitete sich das Gerücht, Brahms wolle der Kaiserstadt für immer den Rücken kehren. Die Kunde davon war auch nach Bremen gedrungen, und Reinthaler interpellierte ihn deswegen. Brahms entgegnete, daß er durchaus nicht daran denke, Wien zu verlassen und nach Bremen oder „sonst wohin" [1]) überzusiedeln. Komme er überhaupt bald fort, so wolle er sich bis zur Bremer Aufführung, also ein Vierteljahr in Norddeutschland herumtreiben, d. h. konzertieren. Am 5. Januar 1868 meldete Brahms noch von Wien aus in den Schanzengarten, daß das Requiem am Charfreitag im Bremer Dom aufgeführt werden solle, und fragt Rieter, ob er da nicht zuhören und es sich dann gleich mitnehmen könnte. „Bis jetzt kostet mich das Stück schon ein Erkleckliches, es ist, als ob ich ein Kind zu erhalten hätte!" Gleich nach seiner Ankunft (Mitte Januar) in Hamburg kündigte Brahms seinen Besuch bei Reinthaler an und fuhr, so oft er konnte, zu Chorübungen, die an jedem Montag stattfanden, mit der noch immer nicht außer Kurs gesetzten „Schnelldroschke" hinüber, zuletzt am 16. Februar, nachdem er in einer Quartett-Matinee Auers seine Händel-Variationen gespielt hatte. Seine Eigenschaft als Virtuose, schreibt er, werde ihn, wie es scheint, für längere Zeit abhalten, dem Einstudieren des Werkes beizuwohnen. Seine Konzertreise mit Stockhausen kollidierte in empfindlicher Weise mit den Bremer Vorbereitungen, und umgekehrt. Wie er an Arthur Faber in Wien schreibt, der sich nach einer neuen Wohnung für ihn umsehen mußte, tue er wieder einige Schritte „der Million entgegen". „Ja, wenn meine Bremer Aufführung nicht wäre," seufzt er, „ginge ich mit Stockhausen nach Petersburg!" Da er in Reinthaler einen firmen, gründlich gebildeten Musiker, der selbst produktiv war, und einen ebenso gewissenhaften und tüchtigen Dirigenten kennen gelernt hatte, so wußte er sein Werk in den besten Händen und konnte in dieser Beziehung ruhig mit seinem Sangesbruder durch die nordischen

[1]) Er meint Hamburg, wohin er gern gegangen wäre, wenn seine werten Mitbürger dies gewollt und ihm nicht wieder bei dem Direktionswechsel der Philharmonischen Konzerte einen Fremden (Bernuth) vorgezogen hätten.

Haupt- und Provinzstädte reisen. Seine einzige Sorge war, ob die Bremenser in ihrem schönen Eifer nicht etwa erkalteten. „Gestehen will ich," schreibt er von Stettin an Reinthaler, „Sie bewundern zu müssen, wenn wir in der Charwoche recht vergnügt sein können. Mein Werk ist doch recht schwer, und in Bremen geht man doch bedächtiger zum hohen A hinauf als in Wien. Ich schicke hierbei die Partitur der drei ersten Sätze, da ich herzlich wünsche und hoffe, Sie lassen das Streichquartett sich beteiligen an den Singproben; es wäre sehr schön, wenn die Geiger hernach die Sache kennten. Stockhausen, der Sie bestens grüßen läßt, will sich die Geschichte anhören und dabei (aus Gefälligkeit) das Solo gerne übernehmen. Einstweilen fahren wir nach Kopenhagen . . . Ich sage Ihnen, es möchte kein Hund so länger leben. Patti-Ullmann ist Kinderei gegen Stockhausen-Brahms". Vorher konzertierten sie noch in Kiel.[1]) Von Oldenburg, der letzten

[1]) Klaus Groth erzählt folgende hübsche Episode des dortigen Aufenthaltes: „Einige Tage vor dem Konzert war Stockhausen schon längere Zeit bei mir im Hause, und wir warteten auf Brahms, der sich verspätet hatte. Ich ging vor die Pforte und den Schwanenweg entlang, um nachzusehen, wo er blieb, und ob er bald käme. Da ging mir der alte Komponist Löwe am Arm eines Matrosen, der ihn zu führen pflegte, auf dem Wege vorbei. Er hatte verschiedene Schlaganfälle gehabt und konnte ohne Führung keine weiteren Wege machen. Gleich darauf begegnete mir Brahms, und ich sagte: ‚Du, kennst Du den Mann, der Dir eben vorbeiging, den alten großen schönen Mann? Das ist Löwe.' Da wandte Brahms sich rasch um und sah ihm mit offenbar großem Interesse nach, und wie wir nach Haus zu Stockhausen kamen, sagte er dem: ‚Wir sind eben Löwe begegnet, singst Du etwas von ihm? Hast Du etwas von seinen Kompositionen in Deinem Repertoire?' Auf die verneinende Antwort Stockhausens bemerkte er ihm: ‚O, Du könntest sehr wohl ein paar Sachen von ihm singen.' Bekanntlich kannte Brahms alles, was Musik heißt. — Dann sagte er zu meiner Frau: ‚Haben Sie nicht vielleicht die Ballade von Heinrich dem Vogler?' Die war allerdings da, wurde sogleich herausgesucht, und die beiden Meister führten sie uns vor. ‚Ja,' sagte Brahms, ‚Du könntest auch gern einige Kompositionen von Löwe zu altdeutschen Texten in Dein Repertoire aufnehmen!' Indem wir so von Löwe sprachen, sagte er: ‚Wohnt der hier in Kiel, dann besuchen wir ihn; die Ehre müssen wir ihm antun. Wir machten uns also auf nach dem Schloßgarten, wo er in einem der Lampschen Häuser wohnte, und trafen ihn, Frau und Tochter. Wir hatten unsere Karten hineingeschickt, wurden natürlich wohlwollend aufgenommen; Stockhausens Name war ihnen allen bekannt. Mit dem wurde also auch die Unterhaltung hauptsächlich geführt. Wir beiden

Station seiner Konzertreise fuhr Brahms am 4. April direkt nach Bremen, um die Hauptproben des Requiems zu überwachen, und stieg bei Reinthaler ab. Viele Gäste von auswärts hatten sich angemeldet. „Nun fehlt mir nur noch Frau Schumann, die ich schwer vermissen werde," klagte er seinem Freunde Dietrich.[1]) Dies wurde ihr sofort heimlich mitgeteilt, und Brahms konnte zu seiner freudigen Überraschung, die schmerzlich Entbehrte, die die weite Reise von Baden-Baden nicht gescheut hatte, mit ihrer Tochter Marie in Bremen begrüßen. Mit Hamburger Freunden war auch der Vater in der Hansastadt an der Weser angelangt. Sein getreues Hamburger Frauenquartett war ebenfalls auf dem Platze und sang im Chore mit. Josef und Amalie Joachim, die in dem Kirchenkonzert mitwirkten, waren von Berlin, Albert Dietrich und Frau von Oldenburg, Max Bruch von Sondershausen, Dr. A. Schubring (der DAS-Korrespondent der „Neuen Zeitschrift für Musik" und der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung") von Dessau, Melchior Rieter-Biedermann von Winterthur, F. Gustav Jansen, der Schumann-Forscher, von Verden, John Farmer, ein leidenschaftlicher Brahms-Verehrer, aus England[2]) und viele andere aus verschiedenen Ländern und Städten herbeigekommen, um der Aufführung des Werkes beizuwohnen. Über zweitausend Menschen füllten den alten Bremer Dom bis auf den letzten Platz — es war ein Publikum, wie es Brahms sich nicht besser wünschen konnte, mehr ein ins Große erweiterter Freundeskreis als das gewöhnliche Konglomerat der gleichgültigen, zerstreuungssüchtigen, sensationslüsternen Menge. Und alle diese Menschen lauschten

---

anderen waren ihm augenscheinlich ganz unbekannte Größen. An Brahms wurde das offenbar; denn als sie hörten, daß Stockhausen und er ein Konzert geben wollten, fragte die Tochter wohlwollend: ‚Spielen Sie auch Klavier?', worauf Johannes in seiner Manier ganz bescheiden antwortete: ‚Ein wenig.' Der alte Herr sprach kein Wort. So wurden wir entlassen. Einige Tage nachher erschien der alte Löwe bei mir im Garten mit seinem Matrosen und sagte: ‚Sind Ihre Freunde noch da?' Ich mußte ihm leider gestehen, daß sie fort seien. Da entschuldigte er sich, daß er bei unserem Besuche ganz stumm geblieben sei; er sei sehr leidend. Dann übergab er mir drei von seiner Hand geschriebene kleine Zettel mit Dank und Gruß für jeden von uns."

[1]) A. a. O.

[2]) Florence May, „The life of Joh. Brahms" II.

ergriffen in der dämmerigen Kirche der neuen, künstlerischen Heilsoffenbarung, zur Stunde, da der von Brahms geflissentlich umgangene Sohn Gottes seinen Geist auf Golgatha ausgehaucht hatte. Aber der große Freund der Mühseligen und Beladenen ließ sich nicht von seiner Gemeinde ausschließen, sondern kehrte, nach seinem Worte: „Wo Zwei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen“ unter den erhabenen Klängen der Musik als des Menschen Sohn in dem heiligen Tempel ein, der, genau wie das Brahmssche Requiem, das Zeichen des Kreuzes in seinem Grundriß trägt. Die ehrwürdige, dreischiffige, nicht allzu große romanisch-gotische Kirche, deren Rundpfeiler in Spitzbogen auslaufen, mit ihrem erhöhten, in eine kapellenähnliche Apsis mündenden Mitteltrakt, mit ihrem unter der Münsterrose ziemlich tief gelegenen Orgelchore, der durch einen an der Fassade reich mit steinerner Bildhauerarbeit geschmückten, palastartigen gotischen Vorbau vom Auditorium getrennt wird, mit ihren verhältnismäßig niedrigen, von bunten Fenstern spärlich erleuchteten, schaurig anheimelnden, traulich ernsten Hallen — dieses von zwei zierlichen Türmen überragte gemütliche Gotteshaus ladet zu einer Andacht ein, die nichts Erkältendes, Isolierendes hat, sondern sich gesellig zu verbreiten wünscht. Man muß den Charfreitag, der bei den Protestanten dem Ostersonntag den Rang abläuft, insofern er allerorten mit reichen musikalischen Stiftungen bedacht worden ist, einmal in Mittel- und Norddeutschland erlebt haben, um den eigentümlichen Zauber, wie ihn Wagner in seinem „Parsifal“ zu bannen suchte, im sehnsüchtig-dämmerseligen Herzen aufnehmen zu können. Um die sechste Stunde, da, wie es im Evangelium heißt, eine Finsternis über das ganze Land ward, bis zu der neunten Stunde, glimmen leise die Kerzen an den Galerien der Kirche auf und verwandeln das Zwielicht des sinkenden Abends in mystische Dämmerung. Der stummen Musik der geweihten Feierstunde wird die Zunge gelöst: die Orgel präludiert, Chor und Instrumente fallen ein und beginnen die ewig neue, niemals zu erschöpfende „Historie vom bitteren Leiden und Sterben unseres Herrn und Heilands“. Da ist es, als ob unsichtbare Geister den unterirdischen Krypten entschwebten, als ob die goldenen Sterne von der das Firmament bedeutenden Wölbung sich hernieder

neigten, als ob die Boten einer künftigen, besseren Welt durch die geschlossenen Fenster und Türen in wallenden Wolkengewändern aus- und eingingen, um den vibrierenden, vom Körper fortstrebenden Seelen der verzückten Zuhörer das Geheimnis der Auferstehung zu verraten . . .

„Die Wirkung des wundervollen und herrlich aufgeführten Werkes," berichtet Dietrich, „war geradezu überwältigend, und es wurde dem Zuhörer jetzt schon klar, daß das Werk zu dem Höchsten gehört, was in der Musik erschaffen worden ist." Eine heitere gesellschaftliche Nachfeier versammelte die Künstler und deren Gäste um die berühmte „Rose" des Ratskellers, und der dort verzapfte Wein begeisterte viele zu neuen „Phantasien im Bremer Ratskeller", die sich in Tischreden und Trinksprüchen entluden. „Uns alle," sagte Rheinthaler, „die wir das Werk gehört haben, darf es mit Stolz erfüllen, weil uns die Überzeugung geworden, daß deutsche Kunst noch nicht ausgestorben ist, sondern daß sie sich wieder zu regen beginnt und daß sie wachsen werde so herrlich wie zuvor. Es war eine lange, stille, trübe Zeit, fast schien es, als sei der Abend hereingebrochen, als wir den letzten teuren Meister (Robert Schumann) begraben hatten; aber heute, nach der Aufführung des Requiems, können wir uns sagen, daß die Schüler jener großen Meister vollenden werden, was sie so herrlich begonnen." Seine Rede gipfelte in einem Hoch auf Brahms, dem Meister des „Deutschen Requiems" und wurde von diesem mit wenigen schlichten Dankesworten erwidert. Von Hamburg aus aber schrieb Brahms dem neu gewonnenen Freunde, der sich so hoch um ihn und sein Werk verdient gemacht hatte: „Nun hätte ich Dir längst die schönste Rede halten sollen auf einem viel größeren Papier als diesem. Unverzeihlich, daß ich's nicht getan; denn was ich auch jetzt schreiben mag, es schaut doch nur wie eine Quittung aus. Aber nein, Du weißt ja so gut wie ich, daß ich nur das Kleinere abtue, wenn ich sage, daß mich der Brief des Vorstandes und die Beilage aufs angenehmste überrascht hat. Wir wissen denn auch beide gleich gut, für welche Freuden ich Dir dankbar bin. Durch alles mögliche — die Gastfreundschaft ist nicht das letzte — hast Du mir ein paar Tage geschaffen, die mir unvergeßlich sein werden. Das klingt banal! Aber banal

klingt auch: ich liebe Dich, und wer Teufel macht denn erst Variationen, wenn er so etwas sagen will. — Ich reise doch Sonntag Abend mit der Bremer Post? Ich denke, sonst hättest Du geschrieben, und meine Freudentafel war eine so wohlbesetzte, daß der Nachtisch nicht fehlen kann. Aber ich muß noch einmal ans Glas stoßen. Gib doch einliegenden Brief — aber an wen? ab.[1]) — Ich freue mich zweifach, nach Bremen zu kommen; das Schreiben ist überhaupt eine verfl. — Sache und gar, wenn man recht viel und recht Herzliches zu sagen hätte. Grüße Deine liebe Frau schönstens, die Kindlein kleine, und sei selbst herzlich und herzlich dankbar gegrüßt von Deinem Johs. Brahms."

Das „Deutsche Requiem" hatte den Bremensern so wohl gefallen, daß gleich nach der ersten, von Brahms geleiteten Aufführung im Dome der Wunsch nach einer zweiten im großen Saale der „Union" laut wurde, an welcher sich das profane Konzertpublikum beteiligen könnte. Sie ließ denn auch nicht auf sich warten: am 28. April wurde das Requiem wiederholt, und zwar unter Reinthalers Direktion „zum Besten der Musiker-Witwen- und Unterstützungskasse". Die zweite „Freudentafel" war zwar nicht so wohlbesetzt wie die erste, aber immerhin noch höchst anständig gedeckt. Das Baritonsolo, welches am 10. April von Stockhausen mit der ganzen Meisterschaft seiner, bis in den Kern der Sache eindringenden Kunst gesungen worden war, fand am 28. in dem Berliner Opernsänger Franz Krolop einen nur stimmlich seiner hohen Aufgabe gewachsenen Interpreten, und an Stelle der Frau Joachim, welche, von der Violine ihres Gatten begleitet,[2]) die h-moll-Arie aus der Matthäuspassion und „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" aus Händels „Messias" gesungen hatte, trat Frau von Voggenhuber mit der Agathen-Arie aus Webers „Freischütz" auf. Das Orchester eröffnete das Konzert mit Beethovens A-dur-Symphonie.

Keine der beiden Bremer Aufführungen darf Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da, wie bereits erwähnt, der noch fehlende

[1]) Ein an den Vorstand gerichtetes offizielles Dankschreiben.

[2]) Nach dem dritten Chor des Requiems spielte Joachim noch zwei Andantes von Bach und Tartini und, wohl mit Rücksicht auf die anwesende Klara Schumann, das von ihm transponierte „Abendlied" ihres Gatten.

fünfte Satz mit dem Sopransolo erst im Mai des Jahres vollendet wurde. Brahms nahm ihn mit an den Rhein. Das goldene Jubiläum der Niederrheinischen Musikfeste lockte deren regelmäßigen Besucher nach Köln. Es wurde zu Pfingsten, am 1. und 2. Juni 1868, gefeiert, und Brahms wußte, daß er dort viele alte und neue Freunde und Bekannte treffen würde. Das Ehepaar Joachim war an den Konzerten beteiligt. Im „Messias" sangen Louise Dustmann und Amalie Joachim die Solopartien (neben Dr. Gunz und Dr. Schmitt a. Wien). Niels Gade dirigierte am zweiten Tage eine neue Ouvertüre; dazu wurden Bachs Pfingstkantate, Mendelssohns 8. Psalm, der zweite Akt aus Spontinis „Vestalin" und Beethovens Neunte Symphonie gemacht. Der dritte Tag brachte eine Ouvertüre von Hiller, eine Schumannsche Symphonie und das Joachimsche Violinkonzert. Wie 1860 blieb Brahms wieder am Rhein hängen und nahm in Bonn Quartier. In einer am Kessenicher Wege Nr. 6 mitten im Garten gelegenen reizenden Villa der Frau Endemann bezog er das obere Stockwerk.[1]) Dort stellte er mehrere Hefte aus den seit 1864 komponierten Liedern zusammen, in die sich die Verleger Rieter und Simrock christlich teilten (op. 43 und die drei letzten Hefte der Magelonengesänge[2]) erschienen bei Rieter-Biedermann, die einundzwanzig Lieder op. 46—49 bei Simrock), unterzog das Requiem einer letzten Revision für den Druck und komponierte den zweiten Schlußchor zu seinem „Rinaldo", der nun erst bei Simrock[3]) herauskam. Auf die Lieder op. 46—49 kommen wir noch zurück. Hier genüge die vorläufige Bemerkung, daß sie in ihrer bunten

[1]) Siehe „Ein Brahms-Bilderbuch", Tafel XXV 2.

[2]) Er wollte wohl nur, daß ihm widersprochen würde, als er Rieter den horribeln Vorschlag machte, die Magelonengesänge mit anderen beliebigen zu vermengen, weil jener geklagt hatte, daß die zwei ersten Hefte schlecht gingen!

[3]) Den ungeduldigen Simrock vertröstet Brahms mit den Worten: „Danken Sie Gott, wenn Ihre besseren Komponisten nicht zu schreibselig und ja nicht zu schnell druckfertig sind. Es ist denn doch nicht leicht, ein irgend gescheites Wort auszusprechen, und so immer einige Überlegung und einiges Zagen wohl am Platz — wenn man schon aus irgend einem Grund nicht weiter darüber nachdenkt, daß es in den meisten Fällen überhaupt das Gescheiteste sei, das Maul zu halten."

Reihe kein höheres Prinzip der Ordnung vorstellen, es wäre denn das, eine wahre Musterkarte der vielseitigen Brahmsschen Lyrik zu geben. Bei dieser Gelegenheit trat das Haus Simrock zum ersten Male als gefährlicher Wettbewerber gegen das Haus Rieter auf. Wie Brahms seinem Schweizer Verleger schreibt, hätten sich Simrock senior und junior heiß um das Requiem bemüht, an dem bereits gestochen wurde. Den fünften Satz wegzugeben, konnte sich Brahms nicht eher entschließen, als bis er ihn gehört hatte. Mit einer Privataufführung, wie er sie wünschte, sah es bei der vorgerückten Jahreszeit und dem Mangel einer geeigneten Sängerin sehr unsicher aus. In Köln, wohin er zuerst dachte, war sie nicht zu ermöglichen. Endlich hörte er, daß sie, auf Rieters Intervention, im September in Zürich statthaben könnte.

Zugleich erhielt er die Nachricht, daß Stockhausen, der ewig Unruhige, mit dem Stabe seiner besten Schüler von Hamburg nach der Schweiz reisen und vorher in Remagen am Rhein Station machen wollte. Unter den Schülerinnen befand sich auch die arme Rosa Girzick aus Wien, die schon als zwölfjähriges Mädchen 1862 in der Wiener Singakademie mitgesungen hatte. Sie war, um sich der Kunst zu widmen, auf eigene Faust und ohne Subsistenzmittel 1863 nach Hamburg gereist, wo sie, da ihre Kasse von den Kosten eines Billetts vierter Klasse erschöpft war, in einer Singspielhalle unterschlüpfte. Aus dieser unwürdigen Position wurde sie von der Familie Brahms befreit, die sich des Kindes liebevoll annahm und dem hoffnungsvollen Gesangstalente der kleinen Rosa in ihren Kreisen einige gutmütige, nicht allzu bemittelte Gönner verschaffte. Seit Rosa den Schumannschen Faust von Stockhausen hatte singen hören, war es ihr einziges Verlangen, seine Schülerin zu werden. Ihr Wunsch wurde erfüllt, und so folgte sie ihrem angebeteten Lehrer an den Rhein, ohne sich viel um die materiellen Konsequenzen ihrer unüberlegten Studienreise zu sorgen. Nun saß sie in Remagen fest auf dem Trockenen und hätte weder vorwärts noch rückwärts weiter gekonnt, wenn ihr nicht in Brahms ein rettender Engel erschienen wäre. Ihm gefiel das resolute junge Mädchen, das überdies eine Freundin seiner Schwester Elise war, und er ermunterte sie, in Bad Neuenahr ein Konzert zu geben, zu welchem er seine und Stockhausens Mitwirkung zusagte. Die

andern Schüler und Schülerinnen des Gesangsmeisters waren natürlich auch dabei, und so fand am 25. Juli im Saale des Kurhauses zu Neuenahr „zur Vorfeier des zehnten Jahrestages der Quellenweihe durch Ihre Majestät die Königin Augusta“ ein sehr lustiges Konzert statt, mit welchem Rosa Girzick ihr Glück machte. (Billetts à 1 Taler waren im Bureau und „bei dem Herrn Oberkellner“ des Kurhauses zu haben.) Rosa sang außer einer Arie aus Rossis „Mitrane“ Schuberts „Wanderer“ und mit ihrem Lehrer Duette von Brahms, Stockhausen seine beliebte Arie aus Boieldieus „Le chaperon rouge“ und mit Fräulein Asmann und Herrn Eglinger das Terzett aus Mozarts „Titus“, Brahms trug nicht nur Klavierstücke und „Wiener Walzer“ vor, die stürmischen Jubel erregten, sondern begleitete auch alle zehn Nummern des ausgiebigen Programms und war in der allerbesten Laune. Unter den „Wiener“ Walzern waren einige aus op. 39, aber auch mehrere andere von besonders reizender, sangbarer Melodie. Bei einem Spaziergange, den die ganze jugendlich übermütige Konzertgesellschaft durch das Ahrtal nach Altenahr machte, sagte Brahms zu Fräulein Girzick, er wolle fürs erste nur noch Walzer, Wiener Walzer komponieren, und schwärmte dabei von seiner geliebten Kaiserstadt an der Donau, nach der er sich herzlich sehnte. „Nächstens,“ beteuerte er, „werden Sie was davon zu singen bekommen!“ Die Idee seiner „Liebeslieder“ war in ihm aufgetaucht, und es meldeten sich täglich neue Melodien bei ihm an, die er Mühe hatte, alle aufzuschreiben.

Seinen Schützling verlor er nicht aus den Augen, sondern gab am 15. November desselben Jahres im großen Saale des Hamburger Konventgartens mit Stockhausen eine Matinée musicale „unter gefälliger Mitwirkung von Fräulein Girzick“, und richtete die von Sorgen Gedrückte im Januar 1869 von Wien aus mit folgendem herzlichen Schreiben auf, das seinen oft bewiesenen Edelmut im schönsten Lichte zeigt: „Sehr wertes Fräulein, Ihr Brief und Ihr Bild sehen zum Glück lange nicht so trostlos aus, als Sie meinen, und so wird denn wohl dem jungen Blut das bißchen Zagen und Unruhe, das es eben jetzt durchleben muß, nicht gerade schaden. Mit meinem Rat wollen Sie sich noch etwas konfuser machen? Da rate ich vor allem, nicht

zuviel darauf zu geben und ihn nur beim Zipfel zu fassen, wenn gar kein besserer da ist. Für's erste würde ich auch an Ihrer Stelle durchaus nicht erst anfangen, Stunden zu geben. Um noch etwas Positives zu sagen, würde ich, im Fall der verehrte Lehrer nicht sorgt, und sich kein Engagement findet, nach Berlin reisen zum Musikdirektor Julius Stern. Bei diesem sehr tüchtigen und angesehenen Manne würden Sie die nötigen Rollen lernen und durch seine Vermittlung gewiß sehr leicht alsdann die gehörige Stellung finden. Hr. Stern würde sich auch gewiß darauf einlassen, daß Sie erst als berühmte Sängerin anfangen können, ihm Ihre Dankbarkeit in preuß. Kurant zu bezeugen. Sonst würde dieser einstweilige Aufenthalt in Berlin ja leicht zu ermöglichen sein, und sollten Sie da noch ein Teilchen Bankier gebrauchen, so glaube ich, dieses dürfte von meiner Größe und Qualität genügen. Besprechen Sie Ihre Angelegenheiten und etwa diesen Plan mit Stockhausen? Gibt Ihnen dieser einen Brief mit? Es ist wohl immer eigen, wenn ich dies hinter seinem Rücken tue. Sonst könnten Sie sich mit meinem Gruß oder Brief an den Verleger Fr. Simrock, Jägerstraße 18, wenden. Dieser würde Sie dann gern bei Stern einführen und gewiß auch sonst, samt seiner liebenswürdigen Frau, für Sie sorgen. Schließlich aber den besten Rat: bleiben Sie hübsch lustig — oder beides. Vertreiben Sie sich die Grillen mit Wiener Walzern und recht oft mit Briefschreiben. Wenn Sie meine Schwester sehen, die bitte ich zu grüßen, und seien Sie selbst herzlich gegrüßt von Ihrem ergebenen J. Brahms." [1])

In der Schweiz traf Brahms dann im September 1868 wieder mit Stockhausen und seinem Anhang zusammen. Vater Johann Jakob, der in seiner Gesellschaft war, erkundigte sich in Bönigen am Brienzer See gewissenhaft, wo sie denn eigentlich wären, weil sein überlustiger Sohn ihm nie den Namen einer Stadt oder eines Berges nennen wollte. Johannes hatte den Vater nach Heidelberg kommen lassen, um ihm endlich das berühmte Schloß zu zeigen, dem der Alte (nach der Salzburger Reise) schon einmal glücklich entronnen war. Diesmal mußte

[1]) Frau Professor Rosa Bromeisel geb. Girzick lebt heute als angesehene Gesanglehrerin in Wien.

er daran glauben, auch an das Berner Oberland. Zuvor wohnten sie mit einander der Probe bei, die Hegar mit dem nachkomponierten Requiem-Satze auf dem alten Musiksaal beim Fraumünster in Zürich abhielt. Frau Suter-Weber übernahm das Sopransolo, Mitglieder des „Gemischten Chores“ und das Orchester der „Tonhalle“ führten das übrige aus. Frau Karoline Brahms erzählt, daß der Vater, als er wieder am 20. September mit dem Sohne am Anscharplatze auftauchte, sie mit den Worten ans Herz drückte: „Nu awwer, Line, bekömmt mich Hannes nich widder hin!“ Aber er war artig genug, eine Dankepistel an Rieter abzufassen, mit der er den Empfang eines Wechsels auf 100 Taler bestätigte. Darin heißt es: „Die Erinnerung an die Schweiz bleibt mir unvergeßlich. Der Selisberg und die drei Tage, die wir in Zürich zugebracht haben, mit Herrn Kirchner zusammen, waren schön, überhaupt alle Erlebnisse und Schönheiten der Schweiz sind schön.“

Die erste Aufführung des nunmehr vollständigen, siebensätzigen, Anfang November 1868 als op. 45 in Partitur, Stimmen und Klavierauszug[1]) erschienenen Requiems fand am 18. Februar 1869

[1]) Das vierhändige Arrangement kam erst 1869 heraus. Brahms schreibt darüber seinem Verleger in launiger Weise am 31. Januar 1869 von Wien: „Etwas gelacht habe ich bei Ihrem Brief, der so tut, als ob Sie den Baslern für ihre Aufführung nicht bloß die Orchesterstimmen, sondern auch das Vierhändige schaffen wollen. Doch hat er meine Freundschaft warm gekitzelt und mich an dem Schreibtisch festgehalten. Ich habe mich der edlen Beschäftigung hingegeben, mein unsterbliches Werk auch für vierhändige Seelen genießbar zu machen. Jetzt kann's nicht untergehen. Übrigens ist es ganz vortrefflich geworden und außerdem sehr leicht spielbar, wirklich ganz und gar leicht und flott zu spielen. Frl. Ida wird es nicht bloß leichter ablaufen als die Gebirge mit ihrem Papa, sondern ihr gött-, nein doch, götziger Meister wird sie gar nicht im Andante-Schritt halten können. [Frl. Ida Rieter war eine Schülerin von Hermann Götz.] Die Hölle ist absolviert, und ich denke, der Tage es Ihnen zuzuschicken. Wenn ich mir nun 30 Nap. dafür ausbäte, so scheint mir, es hätte auch kein Schlechtester die vielen Noten dafür geschrieben oder vielmehr die wenigen aus den vielen herausgesucht. Wie es scheint, werde ich das Ding den Winter nicht zu hören kriegen, trotz aller Einladungen. Ende Februar kommt hier mein Rinaldo, und im März soll ich leider nach Holland . . . Womit ich die Ehre habe zu sein dero und sonderlich dero werten Damen gehorsamster Diener J. Brahms. — Hier ist übrigens meine Adresse: Hotel Kronprinz, an der Aspernbrücke.“

im siebzehnten Abonnementskonzerte des Gewandhauses in Leipzig statt und rief die widersprechendsten Urteile hervor. Der Verleger war außer sich über die Art, wie ein Teil der Leipziger Kritik mit seinem Lieblingswerke umsprang, und er drückte dem Autor seine Entrüstung darüber aus. Brahms antwortete am 25. März 1869: „Lieber Herr Rieter, mir muß ein Brief von Ihnen nicht zugekommen sein, denn ich vernehme heute zum erstenmal Ihr gewaltiges Geschrei über die Leipziger Requiem-Beurteilung. Ich habe sie gelesen, aber sie war mir gar nicht weiter aufgefallen — Sie kennen mein rohes Gemüt wohl! Nur eines fällt mir jetzt wieder auf: wie unpraktisch es ist, wenn ein Verleger, und ein so zärtlicher wie Sie, eine Zeitschrift herausgibt! Wie, wenn nun Chrysander mein Werk nicht loben möchte und dann irgend einen Hasenfuß den Stellvertreter sein ließe! — Ich küsse der Frau die Hand, daß sie mir all den schönen Honig aufs Brot geschmiert, d. h. höchst zierlich auf Papier geschrieben. Haben Sie Bedürfnis, Ihren Verlagsartikel gelobt zu sehn, so lassen Sie sich nur die Neue evangelische Kirchenzeitung kommen: Nr. 11, 13. März, Berlin, Fr. Schulze . . ."

Der mit P. Kleinert[1]) unterzeichnete, an der Spitze des Blattes stehende fünfspaltige Aufsatz ist nicht nur eine der günstigsten, sondern auch eine der sachlichsten Besprechungen, vielleicht überhaupt die beste, welche das Werk gefunden hat. Kleinert weist sich über seine gründliche Bibelkenntnis durch die genauen Angaben der Textquellen aus und zeigt sich auch in der Satzkunst wie in der musikalischen und poetischen Literatur wohlbewandert. Er rühmt die Art, wie Brahms die Schranke der Tradition gebrochen hat, nennt die Zusammenstellung der Bibelstellen sinnig, ja tiefsinnig und tritt für den neuzeitlichen Geist der Musik ein, mit den bemerkenswerten Worten: „Brahms hat den alten Meistern das Geheimnis ihrer Kunst, das nicht in der Form steht, sondern auf dem Grunde der Seele quillt, abgelauscht und ist dann seinen eigenen Weg gegangen, die Schwingungen der Gegenwart in seiner Seele. Wir

---

[1]) Identisch mit dem berühmten evangelischen Theologen Hugo Wilhelm Paul Kleinert, der damals außerordentlicher Professor an der Berliner Universität war.

haben moderne Musik vor uns. Modern in dem schmucklosen Aufriß gegenüber den wundersamen Schnörkeln der Bachschen Gotik und den bunten Farbenspielen der Händelschen Tonmalereien. Modern in dem Überwiegen des reflexiv-lyrischen Elements; in den bezaubernden Klangwirkungen der Instrumentation; modern auch darin, daß nicht mehr so sehr die Harmonik als die Rhythmik die oberste Stelle behauptet." Er geht die Meister und Schulen durch, von denen Brahms Belehrung und Anregung empfangen hat, und sagt: „Gegen die Zukunftsmusik hat er dadurch, daß er das Lebensfähige und Bedeutende in ihr, die sinnvolle Beziehung zwischen Musik und Idee des Textes und die charakterisierende Färbung der Klangzusammenstellungen, in seinen Bau hereinnimmt, den Beweis geführt, daß sie für ihn bereits eine Vergangenheitsmusik ist. Mit Goethe zu reden: ‚er hat, an allen Tafeln unverdrossen, nirgends gestohlen, immer genossen.' Und wenn wir von einem Genius erwarten, daß er eine neue Tür auftut, durch welche der Strom dessen, was in der Zeit lebt, sich ergießend auch alles mit fortreiße, was die Vergangenheit an Leben überliefert, so wird man Brahms nach diesem Requiem den Ehrennamen schwerlich versagen dürfen."

Es bedurfte noch einer guten Weile und sehr vieler Reproduktionen des Werkes, ehe das deutsche Publikum zur Erkenntnis der hier ausgesprochenen Wahrheit durchdrang.[1]) Denn nichts bricht sich langsamer Bahn als das Neue, das ohne Lärm und ohne die anmaßende Prätension auftritt, das absolut Niedagewesene zu sein. Christi Wort: „Ich bin nicht gekommen, das Gesetz und die Propheten aufzulösen, sondern zu erfüllen" gilt auch für die Kunst.

[1]) Eine Übersicht der ersten Aufführungen wird im Anhange mitgeteilt.

I. Unvollendeter Kanon von Johannes Brahms.

Mit Rückkehr=Schlüssen von G. Jenner.

Kanon à 4.









1. kürzere Rückkehr (2 taktige).



2. längere Rückkehr (4 taktige).



Lösung.

O wie sanft die Quel - le

O wie

O wie sanft die Quel - le sich durch die

O wie sanft die

sich durch die Wie - se win - - det,

sanft die Quel - le sich durch die Wie - se

Wie - se win - - det,

Quel - le sich durch die Wie - se win -

o wie schön, o wie

win - - det, o wie

o wie schön, o wie schön, wenn

det, o wie schön,

schön, wenn Lie = be sich zu der Lie = be

schön, o wie schön, wenn Lie = be

Lie = be sich zu der Lie = be fin = =

o wie schön, wenn Lie = be sich zu der

fin = = = = = = = = = = = =

sich zu = der Lie = be fin = = = =

= = = = = = = = = = det,

Lie = be fin = = = = = = =

1. Rückkehr.

det, o wie sanft, o wie sanft die

= = = = = det, o wie sanft

o wie sanft, o wie sanft die Quel = le

= = = det, o wie sanft, o wie

2. Rückkehr.

det, o wie sanft, wie sanft, ——

- - - - - - det, o wie

o wie sanft, wie sanft, ——

- - - det, o wie sanft, wie

o wie sanft die

sanft, wie sanft, ——

o wie sanft die Quel - le

sanft, —— o wie

Der Brahmssche Kanon à 4 stellt, so wie er vorliegt, zunächst die Aufgabe, zu der einen vorhandenen und beginnenden Altstimme die übrigen fehlenden drei Stimmen zu finden. Es ist hier nicht der Ort, auszuführen, welche Fülle von Möglichkeiten die Kanonform bietet, innerhalb derer auch die Lösung des vorliegenden Kanons zu suchen ist; es genüge zu sagen, daß die Lösung dieser Aufgabe im gegebenen Falle eine sehr leichte genannt werden muß. Wir haben es zu tun mit einem Kanon für zwei Sopran- und zwei Altstimmen. Der Eintritt der Stimmen geschieht Takt um Takt in der Reihenfolge: Erster Alt, erster Sopran, zweiter Alt, zweiter Sopran. Die beiden Altstimmen bilden unter sich einen Kanon, indem sie die Melodie vom selben Tone aus so singen, wie sie vorliegt; die beiden Sopranstimmen bilden unter sich ebenfalls einen solchen Kanon, ihre Melodie ist aber aus der gegebenen dadurch entstanden, daß alle Intervalle, wie sie aufeinander folgen, in der Bewegungsrichtung umgekehrt sind. Jede Altstimme bildet daher mit jeder Sopranstimme, wie man sagt, einen Kanon **per motum contrarium**, einen Kanon in Gegenbewegung. In folgenden Leitern stehen sich die in beiden Melodien einander entsprechenden Töne gegenüber:



Man ersieht daraus, daß die Intervalle innerhalb der Melodie nicht genau nachgeahmt sind, da die durch Bögen angedeuteten Halbtöne nicht an derselben Stelle liegen. Anders mußten die Leitern so angelegt sein:

usw. usw.

wenn man nicht die strenge Nachahmung durch Versetzungszeichen erzielen will, wodurch der Kanon ungemein kompliziert und schwierig wird, auch die einheitliche Tonalität leicht verliert, da die Stimmen dann in verschiedenen Tonarten singen. Ein schönes Beispiel, ohne Gegenbewegung, in dem vier Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß, dieselbe Melodie mit genauen Intervallen von verschiedenen Tönen aus nachahmen, hat Brahms uns hinterlassen in dem Kanon: „Töne, liebender Klang“, mit besonders feiner Rückkehr.

Abgesehen von dieser Lösung stellt der Brahmssche Kanon aber noch eine zweite bei weitem schwierigere Aufgabe. Der Kanon, der sicherlich als **Canon infinitus**, als Kanon ohne Ende, angelegt ist, hat keine Rückkehr in den Anfang, d. h. das eigentliche Problem des Kanons ist ungelöst. Brahms

gab den unfertigen Kanon seinem Freunde Hermann Levi und stellte ihm die Aufgabe, eine gute Rückkehr zu finden. Vielleicht brach Brahms die Komposition des Kanons an jener Stelle ab, oder aber, was mir gerade bei ihm wahrscheinlicher ist, er behielt eine Lösung zurück, von deren Existenz jedoch nichts bekannt geworden ist.

Eine Lösung von Hermann Levi liegt vor; sie befriedigt aber nicht, weil sie gerade das Problem umgeht:



O wie schön!

Sie setzt nach den beiden Verlegenheits-Taktpausen ein auf der letzten Note des auslaufenden Kanons, ist also gänzlich überflüssig, weil hier ebensogut und mit viel schönerer Wirkung der erste Alt mit seinem Anfangs-d den Kanon wieder beginnen könnte, so daß an das Brahmssche Fragment nur jene beiden verlegenen Pausen angesetzt werden könnten, um ihn zu schließen; das ist aber eben eine Umgehung des Problems.

G. Jenner.

II. Übersicht über die ersten Aufführungen des „Deutschen Requiems“ *)
(von 1867—1876).

1. Wien, 1. Dezbr. 1867 I, II, III a. d. Manuskr. im 2. Gesellsch.-Konz. (Dirigent Herbeck), groß. Redoutensaal.
2. Bremen, 10. April 1868 (Charfreitag) I, II, III, IV, V, VI (mit Stockhausen) unter Brahms; der Satz „Ihr habt nun Traurigkeit“, war noch nicht komponiert.
3. Bremen, 28. April 1868, Wiederholung (mit Krolop) unter Reinthaler.
4. Leipzig, 18. Febr. 1869 im 17. Abonnementskonz. d. Gewandhauses (Soli: Frau Bellingrath-Wagner u. Dr. Krückl) unter Reinecke. Der im Mai 1868 hinzu komponierte Satz „Ihr habt nun Traurigkeit“, erscheint von nun an als V vor „Denn wir haben hier keine bleibende Statt“ (der früheren Nr. V), so daß die Leipziger Auff. die erste vollständige ist.
5. Köln, 16. Febr. 1869, S. I, II, IV, VI.
6. Köln, 23. Febr. 1869, S. II allein.
7. Basel, 27. Febr. 1869.
8. Münster, 18. März 1869.
9. Hamburg, 23. März 1869.
10. Basel, 24. März 1869 wiederholt.
11. Weimar, 25. März 1869.
12. Dessau, 26. März 1869.
13. Zürich, 26. März 1869.
14. Zürich, 28. März 1869 wiederholt.
15. Karlsruhe, Anfang Mai 1869 unter Levi.
16. Karlsruhe, 12. Mai 1869 unter Brahms wiederholt.
17. Chemnitz, 17. Septbr. 1869.
18. Chemnitz, 19. Septbr. 1869 wiederholt.
19. Koblenz, 3. Novbr. 1869.
20. Bremen, Novbr. 1869 z. 3. Male.
21. Jena, 21. Novbr. 1869.
22. Magdeburg, Novbr. 1869 i. d. Johanniskirche z. Totenfeste.
23. Heinichen, 1869 zum 100. Sterbetage Gellerts.

*) Erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

24. Oldenburg, Dezbr. 1869 unter Dietrich.
25. Köln, 10. Novbr. 1870 f. die im Kriege Gefallenen.
26. Aachen, 1870 VI. Abonnem.-Konz.
27. Dresden, 18. Novbr. 1870 f. die im Kriege Gefallenen.
28. Oldenburg, 10. Dezbr. 1870 dgl.
29. Kassel, 1871 Weidtscher Gesangverein.
30. Wien, 5. März 1871 Gesellsch.-Konz. unter Brahms.
31. Bremen, 7. April Charfreitag 1871 z. 4. Male.
32. Chemnitz, 1871 Jakobikirche.
33. Karlsruhe, 5. April 1871 für die im Kriege Gefallenen.
34. Köln, 7. April Charfreitag 1871 zum Besten der aus dem Kriege heimkehrenden Handwerker.
35. Bremen, 7. April 1871 für die im Kriege Gefallenen.
36. Wiesbaden, April od. Mai 1871.
37. Plauen, Septbr. 1871, S. I, zur Sedanfeier.
38. Stralsund, 1871 Dornhechterscher Gesangverein.
39. Stuttgart, 1871.
40. Stuttgart, 1872 wiederholt, IX. Abonnem.-Konz.
41. Berlin, 26. März 1872 Cäcilienverein.
42. München, 27. März 1872 Musikal. Akademie i. Odeon. Vgl. A. M. Z. 1872 p. 354, unter Wüllner.
43. Elberfeld, März 1872.
44. Breslau, März 1872 Singakademie.
45. Mannheim, 29. März 1872 Musikverein.
46. Hamburg, März 1872 Singakademie.
47. Weimar, 28. März 1872 Stadtkirche.
48. Chemnitz, 1872 Schlußchor.
49. Utrecht 6. Juni 1872 Musikfest d. „Maatschappij“.
50. Petersburg, Mai 1872 Singakademie unter Beggrow.
51. Halle, 18. Juni 1872 Einzelne Stücke.
52. London, 1873.
53. Bielefeld, 1873, S. IV.
54. Leipzig, 14. März 1873 i. d. Thomaskirche.
55. Leipzig, 1873 Riedelscher Verein.
56. Düsseldorf, 1873 Allgem. Musikverein.
57. Wiesbaden, 1873 Cäcilienverein.
58. Hannover, 11. April i. d. Domkirche unter Brahms.
59. Bielefeld, 1873 Musikverein.
60. Leipzig, 13. Novbr. 1873 Gewandhauskonzert.
61. Leipzig, 21. Novbr. i. d. Thomaskirche, Gedächtnisfeier für den König Johann von Sachsen.
62. Graz, 1874, S. I u. IV.
63. Hannover, Charfreitag 1874.
64. Brünn, Palmsonntag 1874, S. I, II, III.

65.	Dordrecht,	1874	„Maatschappij".
66.	Brünn,	1874,	S. IV, V, VI, VII.
67.	Essen,	14. Juni 1874	Musikverein.
68.	Frankfurt a. M.,	1874	Rühlscher Gesangverein.
69.	Magdeburg,	1874.	
70.	Chemnitz,	1874.	
71.	Rotterdam,	1875	„Maatschappij".
72.	Prenzlau,	1875	Gesangverein.
73.	Celle,	1875.	
74.	Gotha,	1875	Musikverein.
75.	Basel,	1875	Gesangverein.
76.	Petersburg,	1875	Singakademie.
77.	Innsbruck	30. Dezbr. 1875	Musikverein.
78.	Amsterdam,	1876	„Maatschappij".
79.	Köln,	1876	Verein f. Kirchenmusik.
80.	Liegnitz,	1876	Singakademie.
81.	Meißen,	1876	Domkirchenkonzert.
82.	Petersburg,	1876	Singakademie wiederholt.
83.	Erfurt,	1876	Musikverein.
84.	Leipzig,	1876	Riedelscher Verein.
			usw.



